

**Katri Kantola**

**LAULUNOPISKELIJOIDEN KOKEMUKSET OHJATUISSA  
PRODUKTIOISSA**

**Centria–Novia ooppera ensemble (2014–2016)**

**Opinnäytetyö  
CENTRIA-AMMATTIKORKEAKOULU  
Musiikin koulutusohjelma  
Helmikuu 2018**

**TIIVISTELMÄ OPINNÄYTETYÖSTÄ**

<b>Centria-ammattikorkeakoulu</b>	<b>Aika</b> Helmikuu 2018	<b>Tekijä</b> Katri Kantola
<b>Koulutusohjelma</b> Musiikki		
<b>Työn nimi</b> Laulunopiskelijoiden kokemukset ohjatuissa produktioissa Centria-Novia ooppera ensemble (2014–2016)		
<b>Työn ohjaaja</b> Kirsti Rasehorn ja Minna Koivula		<b>Sivumäärä</b> 41 + 2
<b>Työelämäohjaaja</b> -		
<p>Opinnäytetyö käsittelee laulunopiskelijoiden kokemuksia lavatyöskentelystä ohjatuissa produktioissa. Työn tavoitteena oli selvittää, millä lavatyöskentelyn osa-alueilla laulunopiskelijat kaipaavat ohjausta, sekä miten opettaja pystyy valmistelevaan opiskelijoita työskentelemään ohjatuissa produktioissa. Työllä pyrittiin tuomaan esille tietoa, jolla laulunopiskelijoiden lavatyöskentelyn opetusta voitaisi kehittää. Työn tarkoituksena oli myös tutkia, miten ohjaaja vaikuttaa laulunopiskelijoiden lavatyöskentelyyn. Työ tarkastelee aihetta klassisen laulunopettajan näkökulmasta. Työ antaa laulunopettajalle keinoja laulunopiskelijoiden lavatyöskentelyn kehittämiseen.</p> <p>Tämä opinnäytetyö on laadullinen tapaustutkimus, jonka kohteena olivat Centria-Novia ooppera ensemble -kurssin lukuvuosien 2014–2015 ja 2015–2016 ryhmät. Tutkimusaineisto koostui laulunopiskelijoiden sähköisistä kyselyistä, ohjaajan sähköpostihaastattelusta, sekä teatteri- ja musiikkialankirjallisuudesta. Työ alkaa kuvauksella Centria-Novia ooppera ensemble -ryhmän toiminnasta ja etenee sitten käsittelemään musiikkiteatteria, laulajan lavatyöskentelyä ja improvisointia ensemble-ryhmissä. Tämän jälkeen siirrytään laulunopiskelijoiden kyselyiden ja ohjaajan haastattelun analyysiin.</p> <p>Tekijälle selvisi, että laulunopiskelijat kokivat tarvitsevansa ohjausta lavatyöskentelyn eri osa-alueiden yhdistämiseen ja itsenäiseen harjoitteluun. Aiempaa lavakokemusta omaavat laulunopiskelijat eivät kokeneet lavatyöskentelyä yhtä haastavana, kuin muut opiskelijat. Ryhmäyttäminen ja vuorovaikutus koettiin merkityksellisinä lavatyöskentelyyn vaikuttavina tekijöinä. Opinnäytetyö kehitti tekijän teoreettista tietämystä lavatyöskentelystä ja hänen pedagogisia valmiuksiaan.</p>		

**Asiasanat**

improvisaatio, laulunopetus, lavatyöskentely, läsnäolo, musiikkiteatteri, ohjaaja, vuorovaikutus

## ABSTRACT

<b>Centria University of Applied Sciences</b>	<b>Date</b> February 2018	<b>Author</b> Katri Kantola
<b>Degree programme</b> Music		
<b>Name of thesis</b> The Experiences of Singing Students in Directed Productions. Centria-Novia Opera Ensemble (2014–2016)		
<b>Instructor</b> Kirsti Rasehorn ja Minna Koivula		<b>Pages</b> 41 + 2
<b>Supervisor</b> -		
<p>This thesis work examines the experiences of singing students about acting on stage and working with the director in musical theater. The aim to the thesis work was to find out in which parts of the acting do the students need guidance and how the teacher can prepare the students to work with director. Another aim of the thesis was to find out the knowledge that could be used to further develop the ways of teaching stage performing to the students. The purpose of the thesis was also to research how the director influences the work of the singers. The thesis looks at the subject from a classical singing teachers' point of view. It gives singing teachers the means to develop their teaching of different aspects of acting and performing on stage.</p> <p>This thesis is a qualitative case study focusing on the Centria-Novia opera ensemble course groups 2014–2015 and 2015–2016. The research material consisted of online questionnaires, e-mail interviews, theatre literature and music literature. The work begins with a description of the courses and then proceeds to address musical theater, singer's acting on stage and improvisation in ensemble groups. After that, the interviewers' questionnaires and directors' interview will be analysed.</p> <p>It became clear to the author that the singing students felt that they needed guidance in combining the different parts of acting and independent practicing. Singers with previous experience of acting on stage did not interpret acting as challenging as the other students. Grouping and interaction were significant factors that affected the acting in the ensemble. The thesis developed the author's theoretical knowledge of acting on stage and her pedagogical skills.</p>		
<b>Key words</b> director, interplay, improvisation, musical theater, stage presence, vocal coaching		

TIIVISTELMÄ  
ABSTRACT  
SISÄLLYS

1 JOHDANTO .....	1
2 TAPAUSTUTKIMUS: CENTRIA–NOVIA OOPPERA ENSEMBLE .....	2
2.1 Do You Hear the People Sing ja At the End of the Day .....	3
2.2 Tutkimusmenetelmät .....	4
2.2.1 Laadullinen tutkimus .....	4
2.2.2 Tapaustutkimus .....	5
2.2.3 Fenomenologia ja narratiivinen tutkimusote .....	5
2.2.4 Sähköinen kysely ja sähköpostihaastattelu .....	6
3 MUSIIKKITEATTERI .....	8
3.1 Musiikkiteatterin vaiheet .....	8
3.2 Musiikkiteatterin haasteet .....	10
3.2.1 Musiikkidramaturgia .....	10
3.2.2 Oopperan ja musikaalin haasteet .....	11
3.3 Ohjaajan rooli musiikkiteatterissa .....	12
4 NÄYTTELEVÄ LAULAJA .....	14
4.1 Laulajan tunteet ja läsnäolo .....	14
4.1.1 Kokonaisvaltainen kehon käyttö .....	16
4.1.2 Vuorovaikutus ja reagointi .....	16
4.1.3 Kuinka ohjaaja voi tukea laulajan läsnäoloa .....	17
4.2 Laulajan haasteet lavatyöskentelyssä .....	17
4.3 Lavatyöskentelyn laulutekniset haasteet .....	19
4.4 Esiintymisjännitys .....	19
5 IMPROVISOINTI JA ENSEMBLE-TYÖSKENTELY .....	21
5.1 Ensemble-työskentely suurryhmässä .....	21
5.2 Improvisointi lavatyöskentelyn perustana .....	22
5.3 Improvisoinnin haasteet .....	23
6 TUTKIMUSTULOKSET .....	24
6.1 Laulajien kysely: lukuvuosi 2014-2015 .....	24
6.2 Laulajien kysely: lukuvuosi 2015–2016 .....	27
6.3 Ohjaajan haastattelu .....	31
6.3.1 Ohjaaja .....	32
6.3.2 Musiikkiteatterin ohjaaminen .....	32
6.3.3 Laulunopiskelijoiden ohjaaminen .....	33
6.3.4 Centria–Novia ooppera ensemble .....	33
7 POHDINTA .....	35
LÄHTEET .....	7
LIITTEET .....	

## 1 JOHDANTO

Opinnäytetyössäni tutkin laulunopiskelijoiden kokemuksia lavaesiintymisestä ohjatuissa produktioissa. Tutkimukseni tavoitteena on selvittää, millä lavatyöskentelyn osa-alueilla laulunopiskelijat kokevat tarvitsevansa laulunopettajan ohjeistusta, sekä miten pedagogina kykenen parhaiten valmistamaan oppilaitani työskentelemään ohjatuissa produktioissa. Opinnäytetyöni tuloksien toivon auttavan laulunopiskelijoiden opetuksen kehittämisessä. Työlläni pyrin syventämään omaa teoreettista tietämystäni laulajan lavatyöskentelystä ja ohjaajan roolista musiikkiteatterissa, sekä kehittämään itseäni pedagogina. Opinnäytetyöaiheeni kumpuaa vahvasti omista kokemuksistani lavaesiintyjänä ooppera- ja musikaalimaailmassa. Koen oman teoreettisen tietopohjani laulajan lavaesiintymisestä olevan varsin vajanaista kokemukselliseen tietopohjaani verrattuna. Tästä johtuen haluan selvittää miten eri lähtökohdista lavatyöskentelyä lähestyvät laulunopiskelijat kokevat lavaesiintymisen ja ohjaajan kanssa työskentelyn. Pyrin siis kartuttamaan omaa teoreettista tietopohjaani laulajan lavatyöskentelystä ja löytämään keinoja, joilla opettaa lavatyöskentelyä omille oppilailleni.

Alustaakseni tutkimustani perehdyn työssäni musiikkiteatterin, oopperan ja musikaalin, tekoprosessiin ja kertomaan musiikkiteatterin haasteista laulajan ja ohjaajan näkökulmasta. Tarkoitukseni on saada selville mitkä asiat vaikuttavat laulajan ja ohjaajan työskentelyyn lavaesiintymisessä. Käyn työssäni läpi mitä haasteita laulaja kohtaa lavatyöskentelyssä sekä omien kokemusteni, että lähteistäni kumpuavan tiedon pohjalta.

Tutustuttuani tutkimuskohteitteni taustoihin ja pohjamateriaaliin siirryn käsittelemään Centria-Novia ooppera ensemble -kurssin lukukausien 2014–2015 ja 2015–2016 ryhmille teettämiäni kyselyjä, Do You Hear the People Sing ja At the End of the Day -konserttien materiaalia ja kyseisten produktioiden ohjaajan, Mats Holmqvistin, haastattelua. Tarkoitukseni on peilata lauluopiskelijoiden kokemuksia kursseista ohjaajan kokemuksiin, sekä selvittää nousiko haastatteluista esille olettamiani osa-alueita. Työn rajaukseen vaikuttaa Centria-Novia ooppera ensemble -kurssien rakenne ja sisältö. Kurssien päätarkoitus oli pedagoginen, joten opinnäytetyöni rajautui käsittelemään pedagogisen näkökulman omaavia ohjattuja produktioita.

## 2 TAPAUSTUTKIMUS: CENTRIA–NOVIA OOPPERA ENSEMBLE

Centria–Novia ooppera ensemble on Centria-ammattikorkeakoulun, ammattikorkeakoulu Novian ja Keski-Pohjanmaan konservatorion yhteistyössä järjestämä musikaali- ja oopperamusiikin kurssi. Tutkimukseni kohteena olleiden 2014–2015 ja 2015–2016-lukuvuosien kursseilla laulunopiskelijat keskittyivät työstämään ensemble-kohtauksia eri oopperoista ja musiikaaleista. Molempina vuosina kurssi rakentui pitkälti musiikkiteatterin vaiheiden mukaisesti: syyslukukausi painottui musiikkiharjoituksiin ja kevätlukukaudella painopiste siirtyi näyttämöharjoituksiin. Kurssin opetus toteutettiin kaksikielisenä, suomeksi ja ruotsiksi. Kurssin opetuksesta vastasivat lukuvuonna 2014–2015 Sören Lillkung ja Mats Holmqvist. Lukuvuoden 2015–2016 opetuksesta vastasivat Sören Lillkung, Mats Holmqvist, Karita Jungar ja Annika Mylläri. (LIITE 1; LIITE 2.)

Kurssien aikana opiskelijat osallistuivat viikoittaisiin musiikki- ja teatteriharjoituksiin, jotka pidettiin pääasiassa Kokkolassa. Tunneilla laulajat harjoittelivat ja lauloivat läpi keväiden esityksiin tulevia duettoja ja ensemble-kappaleita sekä opettajien ohjauksessa, että itsenäisesti harjoitusluokissa. Musiikkiharjoituksissa laulajat saivat ohjausta muun muassa laulutekniikan, fonetiikan ja ilmaisun eri osa-alueilla. Tunneilla opiskelijat myös kertoivat toisilleen laulettavien kappaleiden taustoja.

Musiikkiharjoitusten lisäksi tunneilla tehtiin ohjaajan ohjauksessa erilaisia näytelmäharjoituksia. Esimerkkinä tällaisesta kurssilla käytetystä harjoitteesta käytän Keppi, pallo ja harso -harjoitusta, jossa opiskelijat valitsivat mielessään jonkun näistä kolmesta esineestä ja miettivät, millaisia ominaisuuksia heidän valitsemallaan esineellä on. Esimerkiksi keppi voidaan nähdä pitkänä, ohuena, jäykkänä, vahvana ja niin edelleen. Tämän jälkeen kurssilaiset lähtivät kävelemään ympäri huonetta näinä esineinä: keppeinä, palloina ja harsoina. Harjoituksen aikana opiskelijoiden tietoista liikkumista (esimerkiksi pomppimista palloina) pyrittiin karsimaan mahdollisimman paljon, jolloin lopuksi jäljelle jäi vain sisäisen ajatuksen synnyttämä olemus kepeistä, pallosta tai harsosta. Tällaiset harjoitteet lisäävät opiskelijoiden kehollista läsnäoloa ja toimivat yksinkertaisena mallina selkeään sisäisen ajatuksen vaikutuksesta laulajan lavaolemukseen.

Molempien kurssien kevätlukukaudella siirtyi harjoitusten pääpaino musiikkiharjoituksista näyttämöharjoituksiin. Näyttämöharjoituksissa ohjaaja rakensi kohtauksia musiikkiharjoituksissa työstettyjen kappaleiden ympärille. Osaan kohtauksista laulajat saivat itse kehittää oman kohtauksen ajan, paikan ja tapahtumat, kun taas toisiin kohtauksiin laulajat lähtivät toteuttamaan ohjaajan tai muiden ryhmäläisten kehittämää ideaa.

## 2.1 Do You Hear the People Sing ja At the End of the Day

Sekä 2014–2015, että 2015–2016 -vuosien ooppera ensemble -kurssit huipentuivat esityksiin Kokkolassa ja Pietarsaareissa. Esitykset *Do You Hear the People Sing* ja *At the End of the Day: ooppera- ja musikaalikonsertti* rakentuivat yksittäisistä musiikkikappaleista koottujen, toisistaan irrallisten kohtauksien ympärille. Osa kappaleista oli irrotettu täysin niiden alkuperäisestä asiayhteydestä ja miljööstä. Tämä toi laulajien lavaesiintymiseen lisää haasteita, erityisesti silloin, kun kappaleiden lyriikat ja lavalla tapahtuva toiminta olivat ristiriidassa keskenään. (*Do You Hear the People Sing* -konserttitallenne 2015; *At the End of the Day* -konserttitallenne 28.4.2016.)

Kummassakaan ooppera ensemble -esityksessä ei käytetty kiinteitä lavasteita. Sen sijaan opiskelijat, jotka eivät olleet lauluvuorossa, toimivat kohtauksen lavasteina ja taustanäyttelijöinä. Laulajat muuntautuivat puista toriväeksi, toimistotyöläisistä sängyksi. Siirtyminen roolista toiseen tapahtui pitkälti puvustusta ja sisäistä ajatusta vaihtamalla. Erilaisia tunnelmia ja karaktereitä luotiin tämän lisäksi esimerkiksi liikkeitä hidastamalla tai nopeuttamalla. (*Do You Hear the People Sing* -konserttitallenne 2015; *At the End of the Day* -konserttitallenne 28.4.2016.)

*At the End of the Day* -esitykseen kuului muutama paikan päällä improvisoitu kohtaus, joissa yleisö sai osallistua kohtauksen tekoon keksimällä kohtauksen hahmot, paikan ja tapahtuman. Yleisön osallistamisen lisäksi kohtaukset tarjosivat katsojille mahdollisuuden kurkistaa esityksen kulissemiin, improvisaatiopohjaiseen työskentelytapaan, jota kurssilla käytettiin kohtauksia rakentaessa. Vastaavasta yleisön osallistamisesta improvisaatioteatteriesityksessä puhuu Koponen (2004, 98) teoksessaan *Improkirja*. (*At the End of the Day* -konserttitallenne 28.4.2016.)

## 2.2 Tutkimusmenetelmät

Tämän laadullisen eli kvalitatiivisen tapaustutkimuksen aineistonkeruumenetelminäni käytin kahta eri tutkimusmenetelmää: Internet-kyselyä ja sähköpostihaastattelua. Tutkimusinformantteinani toimivat Centria–Novia ooppera ensemble -kurssien lukuvuosien 2014–2015 ja 2015–2016 laulunopiskelijat, sekä kurssien ohjaaja Mats Holmqvist. Tutkimuksessani käytän fenomenologista lähestymistapaa ja narratiivista eli kertovaa tutkimusotetta. Internet pohjaista kyselylomaketta käytin Centria–Novia ooppera ensemble -kurssille osallistuneiden laulunopiskelijoiden kokemusten kartoittamiseen. Kurssille osallistui laulunopiskelijoita Centria-ammattikorkeakoulusta, ammattikorkeakoulu Noviasta ja Keski-Pohjanmaan Konservatoriosta.

### 2.2.1 Laadullinen tutkimus

Laadullisilla eli kvalitatiivisilla tutkimusmenetelmillä tarkoitetaan ei-tilastollisia tutkimusmenetelmiä, joilla pyritään tutkimaan tarkasteltavaa ilmiötä tai ymmärtämään ja selittämään ihmisten toimintaa suhteessa ilmiöön. Laadullinen tutkimus painottuu tilastollista tutkimusta enemmän teorian muodostukseen, kuin hypoteesien todentamiseen. Laadullista tutkimusta suorittava tutkija on itse tutkimuksen tärkein tutkimuksen väline. Tutkijan tulee olla tietoinen omasta tietoisuudestaan ja sen kehittymisestä tutkimuksen edetessä. Laadullisen tutkimuksen aineistonkeruu saattaa tapahtua hyvinkin pitkällä aikavälillä, mikä lisää tutkijan tietoisuutta. Laadullinen tutkimus on yläkäsite useille eri tutkimusmenetelmille, joihin lukeutuvat muun muassa narratiivinen tutkimus, fenomenologinen tutkimus, grounded theory -tutkimus, etnografinen tutkimus, tapaustutkimus ja teemahaastattelututkimus. (Aaltola & Valli 2007, 70–81; Grönfors 2011, 4–6; Kananen 2013, 30.)

Laulunopiskelijoiden kokemusten lähestyminen frekvenssien eli lukumäärien kautta ei mielestäni palvelisi työni tavoitteita. Työn tutkimuskohteina olleiden ooppera ensemble -ryhmien analyysien tulokset eivät ole suoraan verrannollista muiden vastaavien kurssien tuloksiin. On myös muistettava, etteivät yksilöiden kokemukset ole välttämättä faktatietoa. Näistä syistä johtuen oli mielestäni luonnollista valita työni tutkimusmenetelmiksi juuri laadulliset tutkimusmenetelmät.



### 2.2.2 Tapaustutkimus

Tapaustutkimus eli case-tutkimus on kokonaisvaltaista ja syvällistä tutkimusta, joka hyödyntää useita eri tiedonlähteitä. Yksi tapaustutkimuksen selvimmistä piirteistä onkin monimenetelmällisyys. Sen tutkimuskohteena on usein yksi tämänhetkinen ilmiö, johon tutkija pyrkii perehtymään syvällisesti. Tapaustutkimuksesta saatuja tutkimustuloksia ei ole mahdollista yleistää, sillä ne pätevät vain tutkitussa tapauksessa. Tapaustutkimus on mahdollista toteuttaa etnografisena, historiallisena, psykologisena, sosiologisena, kollektiivisena, välineellisenä, kuvailevana, selittävänä, uutta löytävänä tai itsessään arvokkaana tapaustutkimuksena. Opin näytetyön tekijän kannalta se on haastava tutkimusote, joka vaatii tutkijalta useiden tiedonkeruu- ja analyysimenetelmien hallintaa. (Kananen 2013, 28, 55–58.)

Oma oppimiseni on aina perustunut kokonaisvaltaiseen ja syvälliseen tiedon sisäistämiseen. Tapaustutkimuksen monimenetelmällisyys mahdollisti omien oppimisprosessieni hyödyntämisen osana tutkimusprosessia. Tämän lisäksi tutkimukseni kohteena olivat ooppera ensemble -kurssit, joille osallistuneiden opiskelijoiden kokemuksista saatua tietoa ei ole mahdollista yleistää.

### 2.2.3 Fenomenologia ja narratiivinen tutkimusote

Fenomenologia on filosofinen tutkimussuuntaus, joka tutkii ja kuvaa tietoisuuden ilmenemistä ja sen rakenteita havaintokokemuksessa. Fenomenologian kehitti Edmund Husserlia, jonka mukaan sen tehtävä on antaa uusi perusta tieteelle ja filosofialle. Se tutkii yksilön kokemuksia ja yksilön kokemuksille antamia merkityksiä. Fenomenologisessa metodissa keskitytään kokemusten analysointiin. (Kakkori & Huttunen 2011, 1–3.) Mielestäni oli perusteltua valita fenomenologinen tutkimusnäkökulma työlleni, jonka keskipisteenä ovat opiskelijoiden kokemukset. Mielenkiintoista on nähdä mitä asioita opiskelijat pitävät kokemuksissaan tärkeinä ja eroavatko opiskelijoiden kokemukset ohjaajan kokemuksesta.

Narratiivi-käsite tulee latinasta, sanasta "narratio", joka tarkoittaa kertomusta ja verbistä "narrare", joka tarkoittaa kertomista. Narratiivisessa tutkimuksessa on oleellista se, miten ihmiset kokevat tutkittavan ilmiön tai asian. Kokemukset eivät välttämättä perustu faktaan, sillä ne ovat yksilöllisiä ja ainutlaatuisia. Narratiivisessa analyysissä analysoidaan tutkittavan tekstin ja sen

sisällön lisäksi ilmiön kokijaa. (Kananen 2013, 87.) Opiskelijoiden kokemuksien tutkiminen narratiivisella tutkimusotteella mahdollistaa niiden tarkastelun ajallisten jatkumoiden kautta. Yksilöiden kokemuksilla on alku, keskikohta ja loppu. Narratiivisella tutkimusotteella on mahdollista tuoda kuuluviin yksilön ääni analyysissa.

## 2.2.4 Sähköinen kysely ja sähköpostihaastattelu

Minulle oli tärkeää tutkimuksessani vastaajien anonymiteetin säilyttäminen, mistä johtuen päädyin Centria-Novia ooppera ensemble -ryhmien kyselyitä laatiessani valitsemaan kyselymenetelmistä juuri internet pohjaisen kyselylomakkeen. Kyselylomake antaa vastaajille mahdollisuuden valita itselleen sopivin ajankohta lomakkeen täyttämiseksi, tutkija ei läsnäolollaan vaikuta saatuihin vastauksiin ja vastausten käsittely on niiden sähköisestä muodosta johtuen helppoa. (Kuoppala 1998, 62; Immonen 2010, 25–26.)

Sähköiseen kyselylomakkeeseen liittyy myös huonoja puolia, jotka ilmenivät omassa työssäni varsin selkeästi. Kyselyiden aineistonkeruu prosentti jäi varsin alhaiseksi kyselyiden kohteena olleiden ryhmien kokoon nähden. Tämä vaikutti suoraan tulosten analysointiin ja luotettavuuteen. Kyselyissä mahdollisuus vastauksien tarkennuksiin ja korjauksiin jää varsin ole-mattomaksi. Lisäksi muistutusten lähettäminen lisäsi kyselyiden vastausaikaa ja kyselyiden perillemenon kontrolloitavuus jäi heikoksi. (Kuoppala 1998, 63–64; Immonen 2010, 25–26.) Lopulta ensimmäisen kyselyn vähäinen vastausprosentti johti toisen kyselyn tekemiseen.

Valitsin sähköpostihaastattelun aineistonkeruumenetelmäksi ohjaajan haastatteluun, sillä kuten sähköpostihaastattelua aineistonkeruumenetelmänä tutkinut Kuoppala (1998, 62) toteaa, ovat sähköpostihaastattelussa vastaukset helposti haastattelijan käsiteltävissä. Ohjaajan haastattelu ei myöskään vaatinut samanlaista anonyymiutta, kuin ensemble-ryhmille teettämäni kyselyt. Tämä mahdollisti sähköpostin käytön vastausväylänä. Tämän lisäksi sähköpostihaastattelun tekeminen on halpaa ja ajallisesti joustavaa. Sähköpostihaastattelussa haastateltava voi vastata sähköpostiin silloin, kun se hänelle parhaiten sopii. Menetelmästä riippuen sen avulla voidaan saada kysymysasettelun ulkopuolista, tulkintaa tukevaa informaatiota. Sähköpostihaastattelu suo myös haastattelijalle mahdollisuuden tarvittaessa tarkentaa ja täsmentää haastateltavan vastauksia. (Kuoppala 1998, 65.)

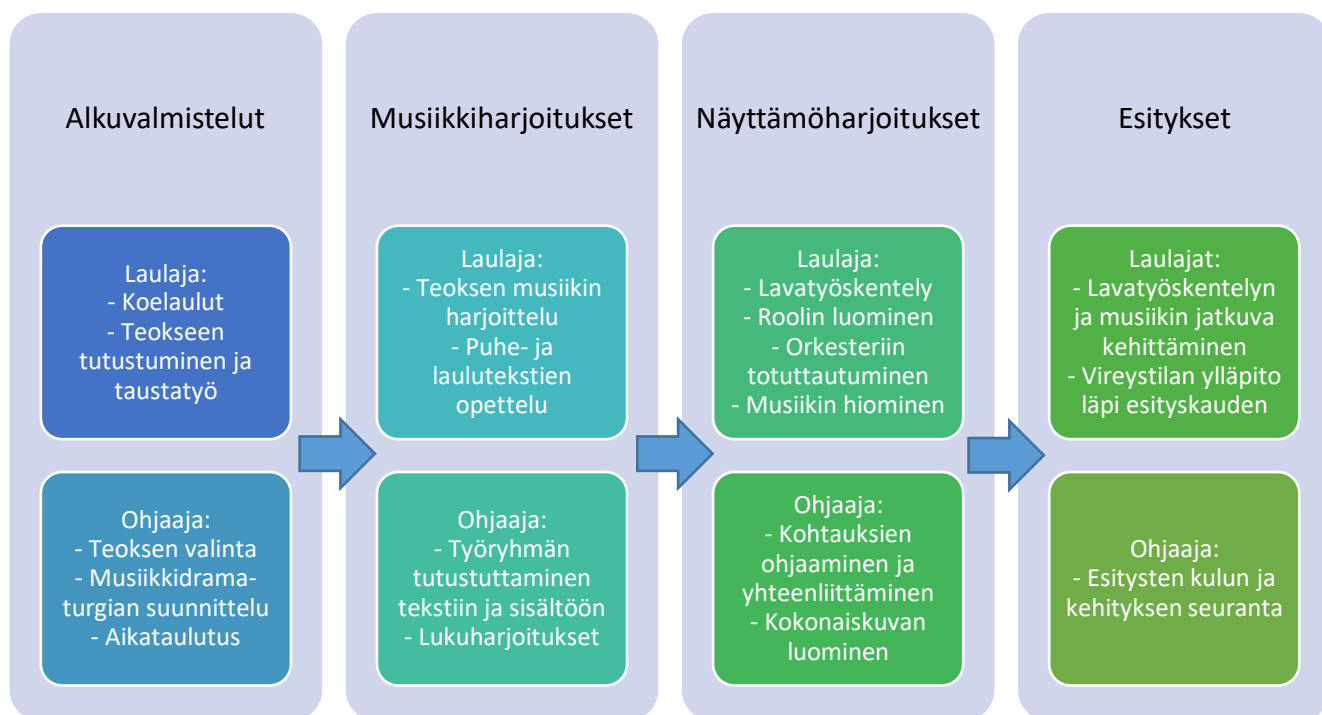
Sähköpostihaastattelu sisältää muutamia ongelmakohtia. Viesteihin vastaaminen voi olla hyvin aikaa vievää tai unohtua kokonaan. Omassa työssäni ongelmia sähköpostihaastattelun aikaa vievydessä ei ilmennyt. Sähköpostihaastattelussa, toisin kuin kasvokkain tapahtuvassa haastattelussa, haastattelijalla ei ole mahdollisuutta kontrolloida vastausta itse vastaushetkellä. Tämä on ongelmallista, mikäli haastateltava esimerkiksi vastaa kysymykseen aiheen vierestä. (Kuoppala 1998, 62–65.)

### 3 MUSIIKKITEATTERI

Musiikkiteatteri on laaja termi, jonka alle voidaan lukea kuuluvaksi kaikki teatterimuodot, joissa musiikki on hallitsevassa asemassa. Sille olennaista on tarinan kerronta, hahmon kehittäminen ja tunteiden ilmentäminen musiikin kautta. (Balme 2012, 21.) Opinnäytetyöni yhteydessä keskityn käyttämään termiä kapeammin sisältämään vain musikaalin ja oopperan, joihin tutkimuskohteenani olleiden Centria-Novia ooppera ensemble -ryhmien *Do You Hear the People Sing* ja *At the End of the Day* -konserttien ohjelmistot keskittyivät. Musiikki- ja draamateatteri sisältävät paljon yhtäläisyyksiä ja ero näiden teatterimuotojen välille syntyykin musiikista: partituuri tuo teokseen yhden ilmaisu-ulottuvuuden lisää (Balme 2012, 21).

#### 3.1 Musiikkiteatterin vaiheet

*Korrepetiittori* -opinnäytetyössään Ilona Lamberg (2011, 5–6) kertoo oopperaproduktion ja kautuvan kolmeen vaiheeseen: musiikkiharjoituksiin, näyttämöharjoituksiin ja esityksiin. Omien kokemuksieni pohjalta voin todeta saman pätevän myös musikaaleihin. Näitä musiikkiteatterin vaiheita edeltää laulajan näkökulmasta katsottuna usein koelaulutilaisuus. Ohjaaja puolestaan osallistuu sekä teoksen valintaan, koelaulutilaisuuteen, että aikataulujen laatimiseen. Mielestäni laulajien musiikkiteatteriproduktioon valmistautuminen alkaa ennen musiikkiharjoitus-vaihetta muun muassa teokseen ja sen taustoihin tutustumalla. Tästä johtuen olen lisännyt musiikkiteatteriteoksen tekovaiheista tekemääni kuvioon Alkuvalmistelut-osion.



KUVIO 1. Esimerkki musiikkiteatteri teoksen vaiheista laulajan ja ohjaajan näkökulmasta

Musiikkiharjoituksissa laulajat opettelevat teoksen musiikin ja harjoittelevat sitä pianosäestyksellä korrepetiittorin johdolla. Musiikin harjoittelu pitää sisällään niin laulutekstin, mahdollisten puhetekstien, kuin rytmin ja melodiankin opettelun. Musiikkia opetellessa laulajat työskentelevät sekä yksin, ryhmissä, että lauluopettajansa kanssa. Varsinkin kuorokappaleet ja osiot tulisi harjoitella yhdessä koko ensemblellä sopivan balanssin ja sointimaailman löytämiseksi. Laulutekstin ja puhetekstin foneettinen harjoittelu tapahtuu puolestaan laulufonetiikan opettajan johdolla. Musiikkiharjoituksien aikana pidetään usein jo tanssikoreografia harjoituksia, mikäli niitä teoksessa on, sekä yhteinen lukuharjoitus. (Lamberg 2011, 5.)

Kun kapellimestari tulee mukaan harjoituksiin, muokkaa ja viimeistelee hän musiikilliset yksityiskohdat, kuten tempot ja fraseerauksen, yhteistyössä korrepetiittorin kanssa. Tässä vaiheessa musiikkiharjoittelua laulajien tulisi osata roolinsa varsin hyvin, sillä pianosäestyksen vaihtuessa orkesterisäestykseen on laulajilla vastassaan täysin uusia musiikillisia ja näyttämöllisiä haasteita. (Lamberg 2011, 5.)

Näyttämöharjoituksissa laulajat siirtyvät harjoittelemaan teosta näyttämöllä ohjaajan johdolla, kohtaus kerrallaan. Näyttämöharjoituksissa ohjaaja ohjaa laulajia sisäistämään roolihah-

monsa ja toimimaan vuorovaikutuksessa muiden laulajien kanssa. Näyttämöharjoitusten välissä voidaan pitää tarkentavia musiikkiharjoituksia, sillä laulajien laulaessa, näytellessä ja seuratessa kapellimestaria samanaikaisesti musiikillinen toteutus kärsii. Tarkentavien musiikkiharjoitusten tarkoituksena onkin korjata näyttämöharjoitusten aikana syntyneitä virheitä, sekä tarkentaa ja hioa musiikillista toteutusta. (Lamberg 2011, 5–6.)

Näyttämöharjoitusten viimeisillä viikoilla teos lauletaan ja näytellään keskeytyksittä alusta loppuun pianon säestyksellä ja kapellimestarin johdolla. Tämän jälkeen seuraa perinteisesti sitzprobe eli istumaharjoitus. Istumaharjoituksessa laulajat laulavat roolinsa läpi näyttelemättä orkesterin säestyksellä. Tällöin laulajilla on mahdollisuus totutella orkesterin sointiin. Sitzproben jälkeen alkavat orkesteriläpimenot, jolloin teosta harjoitellaan näyttämöllä orkesterin kanssa. Orkesteriläpimenojen jälkeen seuraavat pääharjoitus ja kenraaliharjoitus, joissa paikalla voi olla tilanteesta riippuen myös yleisöä, esimerkiksi omaisia tai koululaisryhmiä. (Lamberg 2011, 6.)

Musiikki- ja näyttämöharjoitusten päätteeksi seuraa esityskausi, johon koko produktion pitkä harjoituskausi huipentuu. Ohjaaja valmistaa esityksen ensi-iltaan asti, jonka jälkeen hän saat-  
taa käydä silloin tällöin valvomassa esitysten kulkua. Esityskaudella teos ja laulajien rooli-  
suoritukset syvenevät ja kehittyvät yhä edelleen. Haasteena onkin säilyttää esitysten korkea  
vireystila läpi koko esityskauden, vaikka samaa teosta olisikin esitetty jo useita kertoja.

### **3.2 Musiikkiteatterin haasteet**

Seuraavaksi pyrin käsittelemään musiikkiteatterin haasteita laulajan ja ohjaajan näkökul-  
masta. Olen poiminut työhöni juuri ooppera ensemble -kurssin opintoihin liittyviä musiikkiteat-  
terin haasteita, joiden uskon nousevan esille kyselyistä ja haastattelusta.

#### **3.2.1 Musiikkidramaturgia**

Musiikkidramaturgia -käsite tulee saksankielisestä sanasta *Musikdramaturgie*, jolla on useita merkityksiä. Musiikkidramaturgiaa ei käsitteenä ole selkeästi määriteltävissä, mutta sitä voi-  
daan käyttää kuvaamaan musiikin ja tekstin tapaa rakentaa yhdessä draamallisen tekstin ele-

menttejä kuten toimintaa, tilaa ja aikaa. Äärimmäisten tulkintojen mukaan musiikkidramaturgia tarkoittaa musiikin määräävän täysin teoksen tulkinnan ja näyttämöllepanon partituurin sisältämien merkintöjen avulla. Esimerkiksi Richard Wagnerin tapaisten 1800-luvun säveltäjien oopperoista löytyy yksityiskohtaisia näyttämöohjeita, jotka rajoittavat ja ohjaavat esiintyjien liikkeitä. Kuten Christpoher B. Balme (2012, 208) kirjassaan *Johdatus teatteriin* toteaa, tuolloin ajatusta varsinaisesta ohjaamisesta tuskin tunnettiin, joten on mahdollista, että näyttämöohjeiden alkuperäinen tarkoitus oli auttaa ja tukea teatteritoteutusta sen kahlitsemisen sijaan. Voidaankin todeta, että musiikkidramaturgia tulisi ymmärtää äärimmäistä tulkintaansa joustavammin. (Balme 2012, 207–208.)

Libreton ja partituurin välinen suhde, musiikin keskeinen funktio ja päänmäärä, sekä roolihahmon ja laulajan äänen välinen suhde ovat kaikki musiikkidramaturgian piiristä nousevia kysymyksiä ja haasteita. Laulajien jako äänialan ja -tyypin mukaan aiheuttaa aina myös dramaturgisia seuraamuksia. Esimerkiksi oopperassa tarinan sankari on usein tenori, sankaritar sopraano ja niin edelleen. Pelkän äänialan ja soinnin lisäksi eri äänifakkeihin (saksaksi Fach) vaikuttaa tessituura, laulajan ulkoinen olemus ja äänen väri. Tästä johtuen laulajan äänifakki ja ulkoinen olemus vaikuttavat siihen, millaisia rooleja tämä päätyy esittämään. Tämä voi vaikuttaa osaltaan laulajan kokemukseen produktiosta sekä näyttelijänä, että laulajana, mikäli esitettävä roolihahmo ja laulajan olemus eivät kohtaa toisiaan. (Balme 2012, 208–210.)

### 3.2.2 Oopperan ja musikaalin haasteet

Oopperoihin liitetään muista teatterimuodoista poiketen vahvasti halu säilyttää alkuperäinen teos muuttumattomana. Suuria oopperasäveltäjiä pidetään suuressa arvossa ja niinpä muutokset teoksissa saattavat aiheuttaa epäilyksiä ja suoranaista torjuntaa sekä yleisöltä, että kritikoilta. Uskon tästä seuraavan haasteita ohjaajalle, sillä oopperan toteuttaminen vaatii laajaa perehtymistä sekä teoksen historiaan, että tyylikauteen. Oopperateoksien leikkaaminen herättää myös helposti vastustusta ja on partituurista johtuen teatteriteosten leikkaamista vaikeampaa. (Balme 2012, 210–211.)

Oopperassa ja musikaalissa on hyvin tavallista, että laulajalla on huono näkyvyys kapellimestariin. Varsinkin suurissa joukkokohtauksissa näkyvyys kapellimestarin ja laulajan välillä hukkuu helposti, jolloin on äärimmäisen tärkeää, että laulajat ovat keskenään yhtenäisessä tem-

possa. Tämä voi olla kokemattomalle laulajalle aluksi varsin haastavaa ja suorastaan pelottavaa. Laulajalla on myös haasteena oppia tunnistamaan kohdat, joissa tämän tulee viedä kappaletta eteenpäin ja kohdat, joissa laulajan tulee seurata kapellimestaria. Musikaalit sisältävät usein musiikin ja näyttölemisen lisäksi tanssikoreografioita. Tämä vaatii teoksen laulajilta hyvää kuntoa, tanssitaitea ja kykyä käyttää ääntä monipuolisesti. Siinä missä musiikki koetaan oopperan tärkeimmäksi osa-alueeksi, on musiikki musikaaleissa tarinan kerronnan väline. (Kontu 2009, 16.) Kummankaan tutkimani Centria-Novia ooppera ensemble -ryhmän esityksiin ei kuitenkaan sisältynyt laulajien tanssiosioita. Koreografioituja kohtauksia esitykset sen sijaan sisälsivät.

Yksittäisen kappaleen ja kokonaisen kohtauksen esittäminen asettavat laulajan erilaisten haasteiden eteen. Alkuperäisestä teoksesta ja kontekstista irrotettua kappaletta esitettäessä on se mahdollista sijoittaa uuteen miljööseen ja asiayhteyteen. Tämä voi olla laulajalle sekä mahdollisuus, että haaste. Toisaalta kappale on mahdollista esittää ainutlaatuisella tavalla, toisaalta näkökulmaa voi olla vaikea omaksua, varsinkin jos se asetetaan kappaleen sanoituksen kannalta täysin irrelevanttiin asiayhteyteen. Kokonaista teosta tehdessä laulaja puolestaan joutuu perehtymään teoksen tyylikauteen ja esityksperinteeseen, sekä huomioimaan ne laulaessaan ja näytellessään.

### 3.3 Ohjaajan rooli musiikkiteatterissa

Ohjaaja vastaa teoksen kokonaisnäkemyksestä ja sen näyttämöllisestä toteutuksesta. Hän osallistuu koelauluihin ja valitsee teokseen sopivat esiintyjät yhteistyössä tuottajan, kapellimestarin ja koreografin kanssa. Ohjaajan vastuulla on myös näyttämöllepano, *mise-en-scène*, jolla tarkoitetaan Balmen (2012, 178) sanoin ”tekstin erityistä ja melko pysyvää taiteellista sovitusta ja tulkintaa.” Näyttämöllepano käsittää esimerkiksi lavastuksen ja valaistus-suunnitelman, tekstin leikkaukset, sekä mahdolliset kaksoisroolitukset. Tästä johtuen on musiikkiteatterin ohjaajalla tärkeää olla varsin laaja ymmärrys teatterin eri osa-alueista. (Balme 2012, 178; Gardyne 2004, 35–36.)

Ohjaajan tehtäviin kuuluu työrauhan ylläpitäminen, jotta kulloinkin kohtausta läpi käyvät laulajat ja näyttelijät saavat keskittyä ilman ylimääräisiä häiriötekijöitä. Lisäksi ohjaajan kuuluu laatia esiintyjien harjoitusaikataulu ja valvoa, että harjoitukset etenevät sen mukaisesti. (Balme



2012, 178; Gardyne 2004, 35–36.) Tämän perusteella voidaan mielestäni todeta ohjaajalla olevan todella suuri vastuu musiikkiteatteriesityksen onnistumisessa.

## 4 NÄYTTELEVÄ LAULAJA

Omasta näkökulmastani katsottuna laulajan ja näyttelijän töissä on paljon yhtymäkohtia. Molemmat työskentelevät tunteita hyödyntäen, pyrkivät herättämään yleisössä tunteita ja ajatuksia, sekä kertovat tarinaa tavalla tai toisella. Sekä laulajan, että näyttelijän työssä instrumenttina toimii ihmiskeho, joka on vahvasti sidoksissa laulajan ja näyttelijän sisäisiin tunteisiin, tunnetiloihin ja impulsseihin. (Chekhov 2003, 1–2.)

Mitä eroa sitten on laulajalla ja näyttelijällä? Molemmat alat sivuavat toisiaan ja usein esimerkiksi musikaalin työryhmä koostuu sekä näyttelijöistä, että laulajista. Suurin ero näiden kahden välillä on musiikki. Tämän lisäksi eroja löytyy myös koulutuksesta ja osaamisesta. Näyttelijän työ perustuu vahvasti ryhmässä tekemiseen, kun taas laulajan työskentely on usein itsenäisempää ja eristäytyneempää (Rissanen 2013, 15). Opinnoissaan näyttelijät perehtyvät myös esimerkiksi akrobatiaan, puhetekniikkaan ja näyttämötaitoon. Laulajien opiskelu ja osaaminen puolestaan painottuu pitkälti laulutekniikan hiomiseen, musiikin opiskeluun ja kielitaitoon. Laulajan ja näyttelijän haasteet näyttämöllistä musiikkiteosta tehdessä ovatkin siis aivan erilaiset.

### 4.1 Laulajan tunteet ja läsnäolo

Millainen on hyvä laulaja? Lukemani ja kuulemani perusteella hyvään laulajaan liitetään usein muun muassa intonaatio eli äänen puhtaus, hyvät fonetiikan taidot ja pitkälle hiottu laulutekniikka. Itse pidän yhtenä tärkeimmistä laulajan taidoista läsnäoloa. Läsnäololla tarkoitan tässä hetkessä läsnä olemista, tietoisuuden ja keskittyneisyyden tilaa, jossa laulaja on valmis toimimaan vuorovaikutuksessa yleisön ja muiden esiintyjien kanssa. Laulajan läsnäolo vaatii laulajilta selkeää ajatusta laulettavan kappaleen sisällöstä ja sanomasta, jotta heidän keskittymisensä kykenee irrottautumaan kappaleen teknisistä ja foneettisista haasteista. Laulajan läsnäolon löytäminen edellyttää luottamusta, kykyä antautua hetkelle ja päästää irti ennalta suunnittelusta. Liiallinen sovittuihin kuvioihin kiinni jääminen estää todellisen vuorovaikutuksen syntymisen esiintyjien välille. Voidaan myös puhua spontaanin improvisoinnin puutteesta. (Chekhov 2003, 35–36; Kurki-Suonio 2009, 11; Paavilainen 2012, 7.)

Suuri tunneherkkyys synnyttää keskinkertaisia näyttelijöitä, keskinkertainen tunneherkkyys joukoittain huonoja näyttelijöitä, ja tunneherkkyuden täydellinen puuttuminen on loistavan näyttelijän edellytys. (Ville Sandqvist 2016, 24 [Diderot 1987].)

Keskustelua näyttelijän tunteista käytiin erityisesti 1700-luvun Ranskassa, jossa aihe oli tuolloin hyvin ajankohtainen. Diderot'n mukaan älyllä näyttelevä ammattilainen on huomattavasti sydämellä näyttelevää esiintyjää uskottavampi. (Alanen & Sandqvist 2016, 8; 24.) Samaa mieltä Diderot'n kanssa on David Mamet (2010, 43) kirjassaan *Teatteri* todetessaan, ettei yleisö välitä näyttelijän todellisista tunteista. Nykyisin länsimaaisessa näyttelijäntyössä vaikuttavat puolestaan vahvasti Konstantin Stanislavskin ajatukset ja kirjoitukset, joiden mukaan näyttelijä ei saisi esittää, vaan hänen olisi aidosti oltava. Tästä johtuen Stanislavski korosti näyttelijän välitöntä ja arkista olemista lavalla. Hän kehitti tunnemuistin käsitteen, jonka avulla näyttelijä kykenee hyödyntämään tunteitaan ja muistojaan näytellessään. (Alanen & Sandqvist 2016, 30–31.)

Mielestäni edellä kuvatut näkemykset näyttelijän tunteista sopivat hyvin kuvaamaan myös laulajan tunteita. Tunteet ovat laulajan työväline ja on tärkeää, ettei laulaja ole tunteidensa viettäviissä. Olennainen on laulajan kyky löytää aidosti kussakin kappaleessa ja tilanteessa tarvittavat tunteet. Esimerkiksi vaikka laulaja olisi surullinen ja väsynyt, on tämän kyettävä siitä huolimatta näyttelemään iloista ja energistä. Laulaja ei siis saa heittäytyä tunteidensa valtaan niin, ettei kykenisi laulamaan tai puhumaan. (Mamet 2010, 124.)

Lauluasentoa ja hengitystekniikkaa mietittäessä laulajan keskittyminen on sisäänpäin suuntautunutta. Tällöin laulajan tunteet eivät välity yleisölle. Sama pätee myös ylitunteikkaaseen esiintymistapaan, jossa tunteet vievät laulajaa, eikä tämä kykene hallitsemaan niitä. Tällöin kappaleesta jää helposti puuttumaan punainen lanka, eikä laulaja kykene säilyttämään kontrollia omasta kehostaan. Tämä tietysti vaikuttaa puolestaan laulajan äänenhallintaan. Laulajan läsnäolon tärkeä osa-alue on myös pysähtyminen. Kyse on vuorovaikutuksesta ja reagoinnista, tilan antamisesta muille esiintyjille, kun se on kohtauksen sisällön kannalta olennaista. Pitkän välisoiton aikana tai kohtauksesta poistuttaessa laulaja ei voi niin sanotusti pudottaa roolihahmoaan. Roolissa tulisi pysyä niin kauan, kun laulaja on yleisön nähtävissä, vaikka oma roolisuoritus olisi muilta osin tehty. (Mamet 2010, 84–85.)

#### 4.1.1 Kokonaisvaltainen kehon käyttö

Esiintyjä välittää tahtomattaankin paljon asioita yleisölle kehonkielellään. Laulajan tulisi siis olla lavalla tietoinen kehostaan. Pelkästään sillä, ottaako laulaja askeleensa varmasti vai epäröiden voidaan kertoa yleisölle paljon tilanteen tunnelmasta ja esitettävästä hahmosta. Kaikki epävarmuus välittyy yleisölle hyvin herkästi, joten lavalla tapahtuvat virheetkin tulisi tehdä rauhallisesti ja itsevarmasti. Usein ne eivät häiritse yleisöä, jos laulaja ei olemuksellaan näytä juuri tapahtuneen jotain ennalta suunnittelematonta. (Niinimäki 2014, 14.)

Ihmisen keho, mieli ja tietoisuus eivät ole toisistaan irrallisia, vaan yhdessä ne muodostavat kokonaisuuden, jonka kaikki osa-alueet vaikuttavat toisiinsa. Esimerkiksi esiintymisjännitys aiheuttaa kehossa erilaisia oireita kuten käsien hikoamista, sydämen sykkeen kiihtymistä ja jalkojen tärinää. Nämä fyysiset jännityksen oireet estävät laulajaa saavuttamasta yhteyttä omaan kehoonsa ja näin ollen myös todellisen lavaläsnäolon löytäminen muodostuu mahdottomaksi. (Niinimäki 2014, 14.)

#### 4.1.2 Vuorovaikutus ja reagointi

Laulajan tulisi oman kehonsa tarkkailun lisäksi tarkkailla vastaanäyttelijänsä koko fyysistä olemusta. Molempinpuolisesta kuuntelemisesta, kontaktista esiintyjien välillä, syntyy vuorovaikutus. Vuorovaikutuksessa ovat läsnä sekä vaikuttaminen, että vaikuttuminen. Siinä missä vaikuttamista on mahdollista tapahtua tiedostamatta, vaatii vaikuttuminen vastaanäyttelijän täydellistä kuuntelua. Vaikuttuessaan laulaja antaa toisen esiintyjän ilmaisulle merkityksen. Tällöin yhdessä näyttelemineen on vuorovaikutteista ja repliikit syntyvät toisen impulsseihin aidosti reagoiden. Mikäli tällaista vuorovaikutusta ei onnistuta luomaan, on onnistuneen ensemble-työskentelyn saavuttaminen mahdotonta. Esiintyjien välisen vuorovaikutuksen lisäksi, tapahtuu vuorovaikutusta sekä esiintyjien ja ohjaajan, että esiintyjien ja yleisön välillä. (Paavilainen 2012, 8.)

Vuorovaikutuksessa osapuolet eivät reagoi toistensa tekoihin vaan niille antamiinsa merkityksiin. Tästä kirjassa *Ryhmän luovuus ja kehitysehdot* Nieminen (1998, 18–19) käyttää esimerkkinä junan tupakkavaunussa istuvaa miestä. Esimerkissä mies laittaa tupakan suupieleeensä ja aikoo ottaa jotain taskustaan. Siinä missä yksi matkustaja tulkitsee miehen etsivän sytytintä ja tarjoaa miehelle tulta, pääättelee toinen matkustaja miehen etsivän asetta mikä

puolestaan voi johtaa taisteluun tai pakenemiseen. Samaa ilmiötä käytettiin ooppera ensemble -kurssilla hyväksi eri improvisaatioharjoituksissa useaan otteeseen.

#### **4.1.3 Kuinka ohjaaja voi tukea laulajan läsnäoloa**

Vuorovaikutus tulisi olla myös ohjaajan ja esiintyjien välistä vaikuttamista ja vaikuttumista. Ohjaajan vaikuttumista edellyttää, että tämä on ohjauksessaan avoin uusille ajatuksille ja ideoille, sekä valmis tarttumaan hyväksi näkemiinsä asioihin laulajien ja näyttelijöiden työskentelyssä. Tämä vaatii ohjaajalta luottamusta esiintyjiin ja työryhmään. Ohjaajan vaikuttaminen puolestaan tapahtuu kohtauksien työstämistä ja näyttelemistä ohjatessa. (Paavilainen 2012, 9.)

Jotta laulajat voisivat saavuttaa todellisen läsnäolon tilan, tulee ohjaajan luoda harjoituksiin ilmapiiri, joka mahdollistaa leikinomaisen heittäytymisen lavalla. Jos laulajat pelkäävät tekevänsä virheitä, eivät he uskalla tarjota ohjaajalle mitään mistä tämä voisi vaikuttua. Laulaja ei tällöin pysty keskittymään läsnäoloon, saatikka vuorovaikutukseen muiden esiintyjien kanssa.

#### **4.2 Laulajan haasteet lavatyöskentelyssä**

Laulajien opinnoissa ei juurikaan keskitytä näyttämötaidon eri osa-alueisiin. Miten lavalla tulisi liikkua? Onko sopivaa kääntyä selkä yleisöön päin? Jos näyttelijät replikoidessaan jäävät roikkumaan vastaanäyttelijänsä silmiin jää yleisö kohtauksesta ulkopuoliseksi. Replikoidessa, kuten laulaessakin, on tärkeää lausua viimeiset konsonantit kuuluvasti. Kaikki nämä näyttämötaidolliset asiat ovat opittavissa kokeneiden laulajien lavatyöskentelyä seuraten, mutta niitä tulisi myös harjoitella. (Mamet 2010, 84–85.)

Laulajan haasteet lavatyöskentelyssä pohjautuvat usein yksinkertaisesti kokemattomuuteen. Nykyään oopperoissa laulajat eivät enää vain seiso paikallaan laulaessaan, vaan saattavat samanaikaisesti tehdä fyysisesti hyvinkin vaativia koreografioita. Musikaalit puolestaan saattavat vaatia laulajalta hyvin kehittynyttä tanssitaitea. Itse koen, että lavatyöskentelyyn kiinnitetään laulajien opinnoissa aivan liian vähän huomiota. Lavalla olemista, näyttelemistä ja läsnäoloa tulisi harjoitella samaan tapaan kuin laulutekniikkaakin harjoitellaan. Liian usein klassinen laulaja saa ensimmäisen ohjatun lavakokemuksensa näyttelemisestä vasta ensimmäistä oopperateosta tehdessään.

Vaikka laulajien ja näyttelijöiden tulisi saada kohtaukset näyttämään yleisölle aidoilta, ei näyttämöllä olemisessa ole mitään luonnollista (Mamet 2010, 85). Esitystilasta ja äänentoiston käytöstä riippuen laulaja saattaa joutua välillä suorastaan huutamaan repliikkejään, jotta salin viimeisessäkin penkkirivissä istuvat huonokuuloiset vanhukset kuulevat mitä lavalla puhutaan. Musiikin aikana lavalla liikuttaessa saattavat kohtaukset olla hyvinkin tarkasti koreografioituja, jolloin tietyt liikkeet tulevat ennalta sovituille musiikillisille iskuille. Laulaja joutuu siis olemaan lavalla koko ajan läsnä ja seuraamaan aktiivisesti sekä omaa, että muiden laulajien toimintaa.

Laulajat eivät usein ole perehtyneet opinnoissaan laulutekniikan lisäksi puhetekniikkaan. Tämä on laulajalle haaste, mikäli esitettävä teos on puheosuuksia sisältävä musikaali tai *singspiel* eli laulunäytelmä. Laulajat eivät ole tottuneet replikoimaan lavalla, joten puheäänien kuuluvuudessa voi esiintyä laulunopiskelijoilla ongelmia. Myös puhesuunnat vaikuttavat suuresti äänen kuuluvuuteen, joten laulajan tulisi koittaa puhua repliikkinsä mahdollisimman paljon yleisölle. (Mamet 2010, 85, 141.) Mielestäni on harhaanjohtavaa ajatella, että äänentoiston puuttuminen olennaisesti huonontaisi laulajan replikoinnin selkeyttä tai äänentoistoa käytettäessä lisäisi sitä. Puhe ja laulu, jossa laulaja nielaisee lauseiden loppukonsonantit, ei kuulosta sen selkeämmältä oli käytössä sitten mikrofonia tai ei.

Konsertteihin laulajat valitsevat usein itse vaatetuksensa. Teoksia tehdessä vaatetuksesta vastaa puvustaja. Laulaja voi teosta tehdessään joutua pukeutumaan mitä erikoisimpiin asuihin, jotka eivät aina ole myöskään niitä maailman mukavimpia esiintymisasuja. Sen lisäksi, että esiintymisasu voi herättää yleisössä erilaisia mielikuvia ja ennakkokäsityksiä, vaikuttaa puvustus vahvasti laulajan roolin syntymiseen. Juuri tästä syystä useampi ohjaaja, joiden alaisuudessa olen saanut työskennellä, on pitänyt hyvin tärkeänä, että näyttelijät ja laulajat harjoittelevat kohtauksia joko harjoitusvaatteissa tai esiintymisasuissa. Arkivaatteista luopuminen helpottaa roolihahmon luomista ja omasta arkiminästä irrottautumista. Oopperaensemble -kurssien esiintymisvaatteet olivat opiskelijoiden itsensä hankkimia.

Eniten laulajan lavalla liikkumiseen ja toimimiseen puvustuksessa vaikuttavat kokemukseni mukaan kengät. Lavalla liikkumisen lisäksi kengät vaikuttavat paljon laulajan lauluasentoon, mistä johtuen lopulliset esityskengät on tärkeä saada hankittua hyvissä ajoin. Matalilla koroilla kävelemään tottunut laulaja saattaa aivan hyvin joutua käyttämään roolissaan korkeita korkoja, eikä korollisten kenkien käyttö oopperoissa miehilläkään ole mitenkään tavallisesta

poikkeavaa.

### 4.3 Lavatyöskentelyn laulutekniset haasteet

Musiikkiteatterin yksi laulajia kohtaava haaste on tarkoituksellinen omaperäisesti laulaminen tai puhuminen. Puhtaan ja heleän kuuloista ääntä kauan harjoiteltuaan laulaja voi kokea niin sanottujen rumien äänten tuottamisen haastavana. Toisinaan kyse on lauluäänestä, toisinaan repliikkien lausumisesta. Teatteria tehdessä laulajan on tärkeä uskaltaa käyttää ääntään monipuolisesti, roolihahmoa ja tarinaa tukien. Tästä hyvä esimerkki on muun muassa ilkeän noidan rooli Engelbert Humperdinckin säveltämässä singspiel-oopperassa Hannu ja Kerttu (Hänsel und Gretel).

Musikaaleissa tärkeää on laulajan puhe ja lauluäänien tasapainoinen suhde. Lauluääni toimii puheäänien jatkeena. Musikaaleissa voi olla tanssikohtauksia, jotka tapahtuvat samanaikaisesti laulamisen kanssa. Tämä vaatii laulajalta sekä erinomaista instrumentin ja kehon hallintaa, että hyvää kuntoa. Uudemmat musiikkiteatteriteokset ovat usein läpisävellettyjä ja sisältävät päärooleille suuren määrän laulettavaa yhdessä näytöksessä. Esityksiä voi myös olla suuri määrä yhden viikon sisällä, mikä tuo entistä enemmän raskautta laulajan äänelle ja keholle. Laulajan haasteena onkin olla rasittamatta itseään ja ääntään liiaksi lavalla, sekä sen ulkopuolella harjoitus- ja esityskaudella. (Rissanen 2013, 17–18.)

Lisää lauluteknisiä haasteita lavatyöskentelyssä syntyy, kun laulajilta vaaditaan haastavia lauluasentoja tai fyysisiä suorituksia. Akrobatia ja muut fyysistä kuntoa vaativat osa-alueet ovat lisääntyneet oopperamaailman ohjauksissa. Tämä nostaa osaltaan monien teosten vaatimustasoa. Myös laulajan asemointi suhteessa muihin laulajiin vaikuttaa kappaleen musiikilliseen ja tulkinnalliseen lopputulokseen.

### 4.4 Esiintymisjännitys

Esiintymisjännityksen kokemus on niin kokonaisvaltainen ja sen vaikutus laulajan esiintymiskokemukseen niin suuri, että epäilen sen nousevan esille vastauksiin perehtyessäni. Esiintymisjännityksessä voi kokemukseni mukaan olla niin positiivisia, kuin negatiivisiakin puolia.

Pieni jännitys ennen esityksiä ja niiden aikana antaa laulajalle energiaa ja aktiivisuutta. Jännitys tekee laulajasta valppaan, tietoisien ja läsnä olevien. Tästä on paljon apua lavalla, varsinkin kun sama teos on esitetty jo useita kertoja. Liiallinen esiintymisjännitys puolestaan saa laulajan helposti vetäytymään fyysisesti ja henkisesti kasaan. Huono lauluasento estää laulajaa saavuttamasta äänen täyden potentiaalia ja voi tehdä vapaasta laulamisesta jopa täysin mahdotonta.

Esiintymisjännitys vaikuttaa ihmiseen kehossa ja mielessä. Tavallisimpia esiintymisjännityksen kehoollisia tuntemuksia ovat pulssin kiihtyminen, käsien vapina, hikoilu, punastuminen, äänen väriseminen ja hengitysrytmin muutokset, jotka johtavat ilman loppumisen tunteeseen lauletaessa. Mielessään esiintyjä usein epäilee osaamistaan ja muistiaan, sekä on hyvin itsekriittinen. Ahdistumisen myötä keskittymiskyky heikkenee. Esiintymisjännityksestä on havaittavissa yleensä vain pieni osa. Tästä johtuen laulajan esiintymisjännityksestä johtuva pidättyvyys ja niukka ilmaisu saatetaan virheellisesti tulkita esimerkiksi välinpitämättömyydeksi tai ylimielisyydeksi. Lavalla laulajan jännitys saattaa ilmentyä myös katseen harhailuna, sekä laulu- ja puhetempojen kiihtymisenä. (Ylioppilaiden terveydenhoitosäätiö 2017.)



## 5 IMPROVISOINTI JA ENSEMBLE-TYÖSKENTELY

Sana *ensemble*, tulee ranskan kielestä ja tarkoittaa adverbiä ”yhdessä” sekä substantiiveja ”kokonaisuus”, ”yhtye” tai ”yhdistelmäasu” (Kalmbach & Sundelin 2001, 518). Oopperassa *ensemble*-sanaa käytetään puhuttaessa sekä yhdessä laulavien laulajien ryhmästä, että kohtauksesta, jossa useita laulajia laulaa samanaikaisesti. Oopperassa *ensemble*-kohtaukset esiintyvät usein näytösten loppuissa, vieden tarinan juonta eteenpäin. Ne voivat myös toimia tarinan pysäyttävinä taukoina, joiden aikana kohtauksien hahmot tuovat kukin esille sisäisiä tuntojaan ja ajatuksiaan. (The Metropolitan Opera 2017.)

Paavilainen (2012, 3) määrittelee opinnäytetyössään *ensemblen* tarkoittamaan yhdessä työskentelevää teatterityöryhmää, joka työskentelee toisiaan tukien yhteisen päänmäärän saavuttamiseksi. Mielestäni sama määritelmä istuu hyvin kuvaamaan Centria–Novia ooppera *ensemble* -kurssien työryhmiä.

Improvisaatio puolestaan on jotakin hetkessä syntyvää ja ennalta suunnittelematonta. Improvisaation lopputulos voi olla lähes mitä tahansa, esimerkiksi teatteria, runoutta tai musiikkia. Sen avulla pyritään vapaaseen, luovaan ilmaisuun, joka kehittää improvisointiin osallistuvien ilmaisu- ja vuorovaikutustaitoja. Kohtauksia luodessa improvisaatio myös tarjoaa ohjaajalle uusia ideoita, joita tämä voi halutessaan hyödyntää lopullisessa esityksessä. Teatterissa improvisaatio voidaan käsittää sekä harjoitusmetodinä, että yhtenä näyttämötaiteen lajina. (Kasslin-Pottier 2012, 31.)

Improvisaatioteatteri ja *ensemble*-työskentely sisältävät paljon samoja lainalaisuuksia: kummassakin on kyse vuorovaikutteisesta ryhmätoiminnasta, jossa pyritään toisia tukien saavuttamaan yhteinen lopputulos. Sekä improvisaatio, että *ensemble*-työskentely perustuvat vaikuttamiseen ja vaikuttamiseen. (Paavilainen 2012, 9.)

### 5.1 Ensemble-työskentely suurryhmässä

Ryhmän koko vaikuttaa ryhmän luonteeseen, mistä johtuen puhutaan pienryhmistä ja suurryhmistä. Pienryhmäksi mielletään 5-12 henkilön ryhmä, kun taas suurryhmällä tarkoitetaan yli 20 henkilön ryhmää. Molemmille ooppera *ensemble* -kursseille osallistui yli 20 opiskelijaa. Tällöin voidaan puhua suurryhmistä. Suur- ja pienryhmiin liittyy kaksi vastakkaista ryhmäil-

miötä: kiinteytyminen ja hajoaminen. Kiinteytyminen ilmenee ryhmän jäsenten samanmielisyytenä ja ryhmää kohtaan tuntemana vetovoimana. Se kertoo ryhmän ryhmäytymisestä ja yhteishengen kehittymisestä. Kiinteytymisen kielteisenä puolena voidaan nähdä ryhmäpaine, yksilön taipumus mukauttaa mielipiteensä ryhmän normin mukaiseksi. Hajoaminen puolestaan on ryhmän jäsenten pyrkimys muodostaa pienempiä alaryhmiä. Suurryhmissä yksimielisyyttä on pienryhmiä vaikeampi saavuttaa, mikä johtaa suurryhmän taipumukseen jakautua alaryhmiksi. (Nieminen 1998, 57–58.)

Kun ryhmän koko kasvaa, ryhmän toimintaan aktiivisesti osallistuvien jäsenten määrä pienee. Yksilöiden esille pääseminen hankaloituu siirryttäessä pienryhmistä suurryhmiin. Suurryhmien jäsenet myös arvioivat ryhmiä pienryhmän jäseniä kielteisemmin. Ohjaajan haasteena suurryhmää ohjattaessa on sietää ryhmän jäsenten projektioita, itsestä löytyvien piirteiden sijoittamista muihin ryhmäläisiin, sekä löytää tasapaino erilaisten ryhmäprosessien välille. Vaikka suurryhmät voidaan kokea haastavina, sisältyy niihin myös monia kehitysmahdollisuuksia. Tämä edellyttää ryhmän ohjaajalta ja opettajilta selkeitä linjoja ja rajoja ryhmän toiminnalle. Ryhmän koosta huolimatta on kuitenkin mahdotonta sanoa, millaiseksi ryhmä kehittyy, sillä jokaisessa ryhmässä ainutkertaiset yksilöt muodostavat ainutkertaisen ryhmädynamiikan. (Nieminen 1998, 58–65.)

Ryhmän toiminnan kannalta tärkeää on säännöllisyys. Epäsäännöllisesti kokoontuvan ryhmän jäseniä on vaikea saada koolle tarvittaessa, minkä vuoksi näen ooppera ensimblen viikoittaiset kokoontumiset hyvänä asiana. Ryhmän toimintaan vaikuttaa myös tila, jossa ryhmä työskentelee. Uuteen työtilaan orientoituminen vie ryhmältä aikaa ja huomiota käsillä olevasta tehtävästä. Molemmat ooppera ensemble -kurssit pidettiin pääasiassa Keski-Pohjanmaan konservatorion pienessä salissa ja Kokkolan lauluveikkojen salissa. Molempien kursien tapaamiset tapahtuivat siis pääasiassa samoja tiloja hyödyntäen. Varsinaisessa esitystilassa harjoitteluun opiskelijoille oli kuitenkin varattu varsin vähän aikaa, mikä on voinut vaikuttaa ryhmän kokemuksiin ja toimintaan esitysviikolla. (Nieminen 1998, 62.)

## 5.2 Improvisointi lavatyöskentelyn perustana

Centria-Novia ooppera ensimblen kurssien näyttämötyöskentely rakentui pitkälti ryhmissä ja pareittain improvisoiden. Näkemykseni mukaan tämä toimi hyvin sekä laulajien lavatyöskent-

telyn kehittämisen, että ensemblen ryhmäyttämisen välineenä. Improvisaatioharjoitukset kehittävät laulajan kykyä työskennellä lavalla itseohjautuvasti, sekä vuorovaikutuksessa toisten laulajien kanssa. Kirjassaan *Ryhmän luovuus ja kehitysehdot* Nieminen (1998, 173) kertoo spontaaniuden synnyttävän luovuutta ja lisääntyvän vuorovaikutuksessa. Spontaanisuus ei kuitenkaan itsessään ole luovuutta, vaan luovuuden edellytys. Tällaista luovuutta synnyttävään spontaaniuden tilaan opiskelijat johdatettiin kurssilla erilaisten näytelmäharjoitusten kautta.

Vaikka improvisaatio onkin usein käsikirjoittamatonta ja valmistelematonta, ei mikään estä laulajaa käyttämästä improvisaatiota työskentelyvälineenä käsikirjoituksellisia kohtauksia rakennettaessa. Vaikka esitettävä kohtaus pitäisi sisällään musiikin, lyriikan ja mahdollisesti vuorosanoja, on laulajan tästä huolimatta mahdollista improvisoida ja luoda uutta vuorovaikutuksessa ohjaajan ja muiden laulajien kanssa. Sen sijaan, että vuorosanat ja kohtauksen ennalta määrätty juoni nähtäisiin improvisaatiota kahlitsevana tekijänä, tulisi niitä tarkastella perustuksena, jonka päälle improvisaatio rakentuu. Tällöin laulajan improvisointi kohdistuu siihen, miten halutut vuorosanat sanotaan, niiden keksimisen sijaan. (Chekhov 2003, 36.)

### 5.3 Improvisoinnin haasteet

Improvisoinnissa ovat haasteena muun muassa esiintyjien liiallinen innostuminen, epäonnistumisen pelon valtaan joutuminen ja yleisöltä naurujen kalastelu. Kuten olen jo aiemmin opinäytetyöni osiossa *Laulajan läsnäolo* todennut, estää laulajan liiallinen tunteiden valtaan joutuminen tätä olemasta läsnä lavalla. Samoin epäonnistumisen pelko voi johtaa laulajien välisen vuorovaikutuksen menettämiseen ja johtaa esiintyjän sisäänpäin kääntyneeseen tulkintaan. Naurujen kalastelu improvisoidessa puolestaan saattaa tapahtua muun esiintyjäryhmän toiminnan ja tarinan kustannuksella. Yleisön tarkoituksellisesta naurattamisesta seuraa helposti yliyrittämistä, jolloin esiintyjän näyttelemisen saattaa muuttua väkinäiseksi. Väkinäisyys puolestaan tekee tapahtumien seuraamisesta ja vastaanottamisesta yleisölle vaikeampaa. (Koponen 2004, 99–102.)

## 6 TUTKIMUSTULOKSET

Tein Centria–Novia ooppera ensemble -ryhmille kaksi kyselyä. Ensimmäinen kysely kartoitti lukuvuoden 2014–2015 ryhmän kokemuksia. Kysely toteutettiin keväällä vuonna 2015 Do You Hear the People Sing? -esityksen jälkeen, vastausaikaa opiskelijoilla oli 25.06.2015 asti. Toinen kysely tehtiin 2015–2016 lukuvuonna Centria–Novia ensemble -ryhmään osallistuneille opiskelijoille. Kysely toteutettiin keväällä 2017 ja vastausaikaa opiskelijoilla oli 31.03.2017 asti. Molemmat kyselyt sisälsivät saatetekstin, jonka tarkoituksena oli avata vastaajille tutkimuksen taustoja. Kyselyt analysoin laadullisella, narratiivisella tutkimusotteella.

### 6.1 Laulajien kysely: lukuvuosi 2014-2015

Kyselyyn vastasi viisi henkilöä, joista kolme oli naisia ja kaksi miehiä. Kaikki kyselyyn vastanneet joko opiskelivat tai olivat valmistuneet pääaineenaan klassinen laulu tai rytmilaulu. Kysymyksiä kyselyssä oli 2 kappaletta. Lisäksi vastaajilla oli mahdollisuus vapaaseen sanaan. Kysely täytettiin nimettömästi. Käytän kyselyn vastaajista lyhenteitä V1-V5 (erimerkiksi V1, eli vastaaja 1).

Kysymys 1 kartoitti vastaajien aiempia kokemuksia lavaesiintymisestä, mahdollisista teatteriopinnoista ja lavaproduktioista. Lisäksi alaotsikossa kysyin miten vastaajat kokevat lavaesiintymisen. Tämä antoi analyysiin näkökulmaa vastaajien kokemuspohjasta, jonka päälle lukuvuoden 2014-2015 Centria-Novia ooppera ensemble -ryhmän kokemukset rakentuivat. Halusin myös seurata, miten aiempi lava- ja esiintymiskokemus vaikutti laulunopiskelijoiden kokemuksiin kurssin tuomista haasteista. Kysymys 2 keskittyi lukuvuoden 2014-2015 ooppera ensemble opintoihin. Pyysin vastaajia kertomaan heidän omista kokemuksistaan ja ammatillisesta kehityksestään lavaesiintyjinä Do You Hear the People Sing – produktiossa.

Kyselyn vastauksia analysoidessani päädyin käsittelemään yhdessä sekä Kysymys 2:n, että vapaan sanan vastauksia, vastausten samankaltaisuuden vuoksi. Vastausten sisällön hahmottamiseksi jaoin niistä nousseen informaation analyysissäni kolmen kysymyksen alle: missä eri lavatyöskentelyn osa-alueissa laulunopiskelijat olivat kokeneet kehittyneensä kurs-

sin aikana, miten ohjaaja oli vaikuttanut laulunopiskelijoiden lavatyöskentelyyn ja kehitykseen, sekä miten ooppera ensemble -kurssin opetusta voitaisi opiskelijoiden mielestä tulevaisuudessa kehittää.

Neljällä vastaajalla oli aiempaa kokemusta lavaesiintymisestä. Lavaesiintymiskokemusta oli saatu peruskoulun ja lukion näytelmistä ja musiikkiproduktioista. Koulutuksen ulkopuolisia lavaesiintymiskokemuksia oli vastaajille kertynyt kesäteatterin, näytelmien ja musiikkiproduktioiden kautta. Yksi vastaajista oli myös opiskellut kansanopiston teatterilinjalla. Yhdellä vastaajista ei ollut aiempaa kokemusta lavaesiintymisestä. Vastaajat kokivat lavaesiintymisen ja näyttelemisen nautinnollisena, jännittävänä ja palkitsevana. Yksi vastaajista totesi sen olevan myös positiivista vaihtelua tavalliselle muusikon työlle.

Kaikki kyselyyn vastanneet olivat kokeneet kehittyneensä lavaesiintyjinä kurssin aikana. Vastauksista nousi esille monia eri lavatyöskentelyn ja laulamisen osa-alueita: ilmaisu, laulutekniikka, näytteleminen, harjoittelu, itsenäinen harjoittelu, mentaaliharjoittelu, vuorovaikutus, roolin luominen, heittäytyminen ja itseluottamus. Näistä eniten vastaajat painottivat vuorovaikutuksen, ilmaisun ja itsenäisen harjoittelun merkitystä.

Kyselyn vastauksista nousivat esille useampaan otteeseen vuorovaikutus ja ryhmässä toimiminen. Vastaajat olivat oppineet, kuinka hyvä vuorovaikutus saadaan luotua esiintyjien välille ja miten sitä pidetään yllä. Erilaisten kurssilla tehtyjen teatteri- ja improvisaatioharjoitteiden todettiin myös auttaneen kurssilaisten ryhmäytymisessä ja ilmaisua vapauttavan ilmapiirin luomisessa:

Ilmaisun harjoitteleminen ryhmässä oli todella hyödyllistä ryhmäytymisen ja ilmapiirin kannalta, vapaassa ja luovassa ilmapiirissä jokaisella ryhmän jäsenellä on annettavaa ja he voivat toimia osana ryhmää oman persoonansa kautta. Luotava ja tilaa antava ilmapiiri on olennainen osa yksilön ilmaisun kehittymistä ja sen vapautumista. (V5)

Olen kehittynyt tämän aikana valtavasti, koska tämä on minulle ihan uusi ala se oli melkein liiankin vaativa. Olen oppinut itsestäni paljon ja myös siitä kuinka saadaan hyvä vuorovaikutus esiintyjien kesken aikaiseksi. (V2)

Kyselyyn vastaajista neljä tunnisti lavatyöskentelyssä olevan erilaisia haasteita. Vastaajista yksi koki lavatyöskentelyn hyvin haastavana. Vastaajat olisivat toivoneet vielä lisää apua la-

vaesiintymisen ja äänenkäytön yhdistämiseen. Yksi vastaaja kertoi laulaneensa kurssilla kappaletta, joka ei loppujen lopuksi sopinutkaan hänen äänelleen. Vastaajat totesivat eri lavatyöskentelyn osa-alueiden yhdistämisen toisiinsa olevan haasteellista.

On haaste yhdistää oikea laulutekniikka, lavaesiintyminen, näytteleminen sekä se adrenaliiniryöppy, mikä kahteen viimeiseen aina liittyy. Tämä oli kolmas vuosi, kun olin mukana tämän koulun puitteissa oopperaensemblissä sekä opintojaksoon kuuluvassa loppukonsertissa. Vasta nyt, tämän kolmannen produktion jälkeen voin sanoa, että olen tyytyväinen siihen, miten osasin yhdistää eri elementit lavalla ja vielä nauttia siitä. (V2)

Lukuvuonna 2014–2015 ooppera ensemble -kurssille osallistui yli 20 opiskelijaa. Tällöin voidaan puhua suurryhmästä. Mitä suurempi ryhmä on, sitä todennäköisemmin ryhmän jäsenet jakautuvat alaryhmiin. Jakautumista lisäsi opiskelijoiden tuleminen kolmesta eri oppilaitoksesta, sekä ryhmän kaksikielisyys. Toisaalta jakaantumista tapahtui myös ohjatusti, kun opiskelijat jaettiin kunkin kappaleen vaatiman ensemble -kokoonpanon mukaisesti. Ryhmän koon kasvaessa ryhmän johtajan, tässä tapauksessa opettajien, rooli korostuu. (Nieminen 1998, 57–60)

Vastaajista kaksi koki suuren ryhmäkoon olleen haaste. Suuren ryhmäkoon koettiin vähentäneen henkilökohtaista työskentelyaikaa ohjaajien kanssa tunneilla sekä lavaharjoitusten, että musiikillisen harjoitusten osalta. Tällöin itsenäisen harjoittelun merkityksen koettiin korostuvan. Toisaalta tämän tunnistettiin kuuluvan osaksi alan tiheää työtahtia. Kuten V3 toteaa: ”Olen myös oppinut sen että oma työ on se ratkaiseva kuinka hyvin oppii omat asiansa, ei riitä että osallustuu yhteisiin harjoituksiin.”

Kaikki vastaajat olivat kokeneet ohjaajan läsnäolon kurssilla positiivisena. Ohjaajan koettiin kehittäneen vastaajien osaamista projektin aikana eri lavatyöskentelyn osa-alueilla. Ohjaajan todettiin myös luoneen hyvän ja luovan ilmapiirin oppimiselle. Suuresta ryhmäkoosta huolimatta ohjaajan todettiin pitäneen sekä ryhmä, että ohjaus koossa läpi harjoituskauden. Vastaajista kaksi mainitsi ohjaajan myös helpottaneen suuren ryhmän tuomia haasteita.

Nautin lavalla olemisesta, näyttelemisestä ja ylipäättään esiintymisestä. Toisaalta tiedostan olevani helposti kömpelö ilmaisussani ja tarvitsevani kunnon ohjaajaa. (V1)

On tärkeää, että produktiolla on innovatiivinen mutta myös oikealla tavalla tiukka ohjaaja, joka pitää ohjaket käsiinsä. Näin suuressa ryhmässä on haaste

päästä harjoittelemaan tarpeeksi tunneilla esityksiä, mikä tarkoittaa sitä, että oman työn osuus ja mentalinen harjoittelu nousee suureen rooliin. Toisaalta tämä on juuri sitä ammattimaisuutta, että osaa heittäytyä ja luoda omaa rooliaan myös itsenäisesti. (V2)

Tänä vuonna vaikeuksia aiheutti se, että laulajat tulivat kahdesta eri kaupungista, joten ryhmä oli jo valmiiksi hieman jakaantunut. Yhteisiä juttuja ja harjoitusaikaa olisi kuitenkin hyvä olla myös oppituntien ulkopuolella. Taitava ohjaajamme loi kuitenkin ryhmään hyvän tunnelman ja piti huolta, että ryhmä pysyi koossa. (V5)

## 6.2 Laulajien kysely: lukuvuosi 2015–2016

Toisen kyselyn kehitin ensimmäistä kyselyäni peilaten ja kehittäen. Kyselyyn vastasi viisi henkilöä, joista kaikki olivat naisia. Vastajat olivat iältään 18–35vuotiaita. Kaikki vastajat olivat klassisen laulun opiskelijoita. Kysymyksiä kyselyssä oli 10 kappaletta. Kysely täytettiin nimettömästi.

Kyselyn alussa pyrin kartoittamaan edellisen kyselyni tavoin vastaajien aiempaa kokemuspohjaa lavaesiintyjinä (Kysymykset 1 ja 2). Kysymys 3 selvitti, miten ohjaaja vaikuttaa laulajan lavatyöskentelyyn. Seuraavaksi (Kysymykset 4 ja 5) vastaajilta kysyttiin mitä on laulajan läsnäolo ja miten ohjaaja vaikuttaa laulajan läsnäoloon. Kysymyksillä 6 ja 7 halusin kuulla, miten vastaajat kokivat ohjattuna olemisen ja millä tavoin heitä ohjattiin kurssilla. Kysymys 8 oli varsin samanlainen, kuin lukuvuoden 2014–2015 ryhmälle teettämäni kysymys 2 ja se toimitti tutkimuksessani samaa funktiota. Pyysin vastaajia siis kertomaan heidän kokemuksistaan ja ammatillisesta kehityksestään At the End of the Day -produktiossa. Viimeisen kysymyksen avulla (Kysymys 9) halusin kuulla vastaajien ideoita kurssin kehittämiseksi.

Kysymyksiin 1 ja 2 vastaajista 2 (V1 ja V2) kertoi osallistuneensa yläasteella ja lukiossa ilmaisutaidon kursseille. Kaksi vastaajaa (V2 ja V3) kertoi osallistuneensa aiemmin myös ammattikorkeakoulun musikaaleihin ja näytelmiin, sekä koulun ulkopuolisiin ohjattuihin projekteihin. Vastaajista kahdella ei ollut aiempaa koulutusta tai kokemusta lavaesiintymisestä.

Kysymyksen 3 kohdalla vastaajat kokivat ohjaajan vaikuttavan laulajan työn osa-alueista seuraaviin: tulkinta, äänenkäyttö puheosuuksissa, kohtausten rytmitys, lauluasennot, aktiivisuus,

ajatus, sisäinen motivaatio, tunnetila, tarinankerronta, näyttämötyö, eleet, maneerit, sanapainot, laulajan positio lavalla ja laulusuunnat. At the End of the Day -konsertti ei sisältänyt puheosuuksia, eikä lukuvuoden 2015-2016 kurssilla käyty puhetekniikkaa.

Kysymys 4 oli ”Mitä mielestäsi on laulajan läsnäolo lavalla? Ja mitkä seikat siihen vaikuttavat?” Vastaajat kokivat läsnäolon koostuvan laulajan tunteista, niiden välittymisestä yleisölle, laulajan ulkoisesta olemuksesta, halusta kertoa tarinaa, uskosta omaan rooliin, syvästä musiikin ja tekstin tuntemuksesta, laulajan suhteesta tilaan, selkeästä ajatuksesta, vuorovaikutuksesta, reagoinnista, kuuntelemisesta, havainnoinnista, odottamisesta ja valppaudesta. Vastaajat kokivat läsnäolon olevan kokonaisvaltaista. Erityisesti vastauksista korostui selkeän ajatuksen, sekä musiikin ja tekstin tuntemuksen tärkeys läsnäolon rakentamisessa. Useampi vastaaja korosti musiikin ja tekstin ulkoa opettelun tärkeyttä lavatyöskentelyä ja ilmaisua vapauttavana tekijänä. V3 totesi myös: ”Läsnäolo on läsnäoloa. Ei siinä mielestäni ole eri tapoja, eri määriä vain. Sitä joko on enemmän tai vähemmän.”

Täytyy osata laulettava ohjelmisto täysin ulkoa jotta voi keskittyä myös näyttelemiseen. Turvallinen ja salliva ilmapiiri auttaa rentoutumaan harjoituksissa ja sitä kautta myös esityksissä. (V4)

Ajatus siitä, mitä on tekemässä, selvä idea.  
Pitää tietää täydellisesti, minkälaisena siinä haluaa olla.  
Toisaalta pitää seurata tarkasti mitä ympärillä tapahtuu, kuunnella musiikkia, missä on vastaanäyttelijät ja reagoida heidän tekemisiin. (V5)

Kysymys 5 oli ”Eroaako läsnäolosi ja esiintymisesi, jos kyseessä on ohjattu tai ohjaamaton (itsenäinen) esitys?” Vastaajista neljä koki ohjaajan vaikuttavan laulajan läsnäoloon. Yksi vastaajista ei osannut sanoa vaikuttaako ohjaaja hänen läsnäoloonsa ja esiintymiseensä. Vastaajat kokivat ohjaajan kanssa työskentelyn tekevän esityksen turvallisemmaksi, syvemmäksi, perustellummaksi ja läsnäoloa helpottavaksi. Vastaajista kaksi mainitsi ohjaajan läsnäolon ulkoistavan roolin tekemisen, tunnetilat ja motiivit laulajasta. Syyksi tunteiden ja motiivien ulkoistumiselle mainittiin ohjaajan näkemyksen toteuttaminen omien ajatusten sijaan. Yksi vastaajista koki ohjaajan puuttumisen esityksestä myös vapauttavana tekijänä.

Eroaa. Ohjattuun esitykseen tulee yleensä enemmän syvyyttä sillä siihen on kuullut useampia näkökulmia. (V1)



Esiintyminen eroaa siten että tekemiseni on ehkä rikkaampaa tai ainakin perustellunpaa kuin itsenäisesti esiintyessäni. Itsenäni syyllistyn ehkä tietynlaisiin manereihin ja turhan samankaltaisiin lähestymistapoihin vaikka olisi erilaisia biisejä haltsattavana. Läsnaolo on usein roolissa helpompaa. Pystyy ikäänkuin ulkoistamaan tekemisensä, tunnetilat, motiivit.... Ei tuu niin iholle (V3)

Kyllä. Ohjaamattomassa voin tuoda tunteeni ja omien kokemusteni kautta tulevan tulkintani esiin musiikin kautta, ohjatussa noudatan ohjaajan näkemystä miltä esiintymisen tulisi näyttää. (V4)

Seuraavaksi (Kysymykset 6 ja 7) vastaajat kertoivat, miten he kokivat kurssilla ohjattuna olemisen ja millä osa-alueilla heitä ohjattiin. Kaikki vastaajat kokivat ohjattuna olemisen positiivisesti. Ohjaaminen koettiin turvallisena, opettavaisena, sekä laulajien työskentelyä ja näkemysä yhtenäistävänä. Vastaajat kertoivat oppineensa rentoutumaan lavalla, katsomaan laulujen sanomaa eri näkökulmista ja tiedostamaan omaa kehollista ilmaisuaan paremmin.

Vastaajat tunnistivat heitä ohjatun lavalla liikkumisessa, sekä siinä miten he liikkuvat. Ohjatuiksi liikkeen osa-alueiksi mainittiin käveleminen, pyörähdykset, askelkuviot, tempo, liikera-dat ja liikkeen laatu. Tämä viittaa todennäköisesti kurssin aikana toteutettuihin, erilaisiin teateriharjoituksiin. Lavalla liikkumisen lisäksi vastaajat kertoivat heitä rohkaistun tekemään lavalla isompia liikkeitä, kiinnittämään huomiota toiminnan suuntiin, sekä toimimaan vuorovai-kutuksessa toisten laulajien kanssa. Vastaajista kolme mainitsi oppineensa hakemaan im-pulsseja vastaanäyttelijöiltä, sekä kommunikoimaan toisten laulajien kanssa vastavuoroisesti reagoiden.

Kysymyksessä 8 pyysin vastaajia kertomaan heidän kokemuksistaan ja ammatillisesta kehi-tyksestään At the End of the Day -produktiossa. Vastaajista neljä kertoi kehittyneensä kurssin aikana. Vastaajat kokivat vapautuneensa esiintyjänä kurssilla tehtyjen improvisaatioharjoituk-sien avulla. Kolme vastaajaa mainitsi saaneensa kurssin aikana lisää rohkeutta ja uskallusta improvisointiin ja lavatyöskentelyyn.

Jokaisen produktion myötä on kasvanut laulajana ja näyttelijänä. Ymmärrän pa-remmin jokaisen yksilön vastuun yhteisen produktion onnistumisen kannalta. Yh-dessä toimiminen on ollut hyvin antoisaa ja rohkaisevaa. Ilmapiiri on ollut pää-osin avoin ja kannustava. (V4)

Pidän erityisesti siitä että Masse keskittyy niin paljon reagointiin, siihen että vuo-rovaikutus lavalla olisi aitoa ja luonnollista vaikka se onkin harjoiteltua. Itse opin

ehkä eniten suunnista lavalla; että liike on lähtökohtaisesti määrätietoista, seilaaminen ei näytä hyvältä.

Syiden ja seurauksien miettiminen ja ennalta läpikäyminen on hyvä juttu. Vaikka ne asiat on maalaisjärjellä funtsittavissa, yllättävän paljo selkeytyy kun ohjaajan kanssa ne puhutaan ääneen. (V3)

Vastaajista yksi koki, että ohjaaja olisi voinut puuttua kohtauksien rakentamiseen vielä enemmän. Yksi vastaajista kertoi oman oppimisensa tapahtuneen produktion aikana pääasiassa muita kuuntelemalla ja muiden ohjaamista seuraamalla. Mielestäni nämä vastaukset tarjoavat hyvää informaatiota siitä, mitä kehityskohtia ooppera ensemble -kurssilla voisi mahdollisesti olla.

Oma osuuteni ja omat kappaleeni produktiossa olivat niin pienet, etten koe niiden kautta kehittyneeni juurikaan. Enemmän kehitystä tapahtui ehkä muiden kuuntelemisen ja muiden ohjaamisen seuraamisen kautta. Lisäksi koin alkuvaiheen improvisaatio tms. harjoitteet hyödyllisinä oman rohkeuden kasvamisen kannalta. (V1)

Kun videota katsoin jälkikäteen, ajattelin, että ohjaaja olisi voinut puuttua paljon enemmänkin. (V2)

Viimeisenä (Kysymys 9) kysyin vastaajilta ideoita oopperaluokan kehittämiseksi. Jostain syystä vain neljä viidestä vastaajaa oli vastannut kysymykseen. Tämän lisäksi kyselyn lopussa oli vapaan sanan osio, johon en saanut vastauksia. Vastauksista nousi esille laulajien ohjatun harjoitusajan vaihdelleen laulajien välillä paljonkin. Kurssin alkupuolen musiikkiharjoituksia toivottiin myös organisoitavan siten, että jokainen kurssilainen pääsisi useammin harjoittelemaan kappaleitaan ohjaajan kanssa jo ennen varsinaisia näyttämöharjoituksia.

Vaikka alussa olikin muutamia impro/näyttelyharjoituksia, voisi niitä olla ehkä enemmänkin, sillä myöhemmin huomio luonnollisestikin kiinnittyy enemmän niihin joilla on suuremmat kappaleet ja suurempi osa produktiossa. Näin tästä olisi enemmän hyötyä myös pienien osien tekijöille. (V1)

Vastaajien mukaan kappaleiden pituuksissa ja roolien koossa oli huomattavaa vaihtelevuutta. Näiden seikkojen kehittämiseksi vastaajat olivat toivoneet lisää ryhmän yhteisiä improvisaatio- ja näyttelyharjoituksia. Vastaajista kaksi totesi laulajien tarvitsevan lisää ohjausta musiikin haltuun ottamiseen, sillä esimerkiksi introjen, välisoittojen ja harmonian itsenäinen opettelu nähtiin puutteellisena ja yhteistä harjoitusaikaa syövänä. Vastaajat toivoivat välillä tehtävän myös kokonaisia teoksia, kuten V2 vastauksessaan toteaa: "Lisää kokonaisia teoksia! Ei joka

vuodelle, mutta esim. kolmen vuoden välein. Prosessi on erilainen kuin pätkistä koottavissa näytöksissä.”

### 6.3 Ohjaajan haastattelu

Centria–Novia ooppera ensemble -ryhmille tekemiäni kyselyiden lisäksi halusin vielä syventää ja laajentaa omaa ymmärrystäni ohjaajan työstä. Koin kyselyiden analyysin onnistumisen kannalta hyvin tärkeäksi, että oma ymmärrykseni ohjaajan työstä laulunopiskelijoiden kanssa olisi selkeää ja peilattavissa laulunopiskelijoilta saatuihin kyselytuloksiin. Tästä johtuen halusin haastatella molempia kyselyideni kohteena olleita ryhmiä ohjannutta Mats Holmqvistia.

Mats Holmqvist on Teatterikorkeakoulusta vuonna 1991 valmistunut näyttelijä. Hän on työskennellyt näyttelijänä mm. Wasa Teaterilla, Lilla Teaternilla, Teater Viirusilla, Svenska Teaternilla ja Kokkolan kaupunginteatterilla. Hänen aiempiin ooppera- ja musikaaliohjauksiinsa kuuluvat mm. West Coast Kokkola Operan lasten ooppera *Hästarna kommer*, Kokkolassa vuonna 1993 toteutettu Rock Ooppera *Jesus Christ Superstar*, sekä Kokkolan ruotsinkielisen nuorisoseuran, Ykspihlajan työväennäyttämön, Teatteri Iltatähden ja Kokkolan estraditaiteen koulun yhteistuotantona toteuttama *Fame* -musikaali. (Holmqvist 2017.)

Lähetin Holmqvistille 8 eri kysymystä, jonka lisäksi haastateltavalla oli mahdollisuus vapaa-seen sanoa. Ensimmäisellä kysymyksellä kartoitettiin haastateltavan aiempaa ohjaamistaustaa musiikkiteatterin osalta. Toisessa kysymyksessä kysyin, millaisena haastateltava näkee ohjaajan työn oopperaproduktioissa ja kolmantena kysyin ohjaajan työn eri osa-alueita. Näillä kysymyksillä pyrin selvittämään mihin kaikkeen ohjaaja toiminnallaan musiikkiteatterissa vaikuttaa. Neljäs kysymys koski oopperaohjauksen ja teatteriohjauksen eroja. Viidennessä kysymyksellä halusin selvittää, eroaako laulajien ja näyttelijöiden ohjaaminen toisistaan ja jos kyllä, niin miten. Kuudennella kysymyksellä halusin tietää miten haastateltava huomioi ooppera ensemble -ryhmää ohjattaessaan ohjaavansa opiskelijoita. Seuraavaksi kysyin (Kysymys 7) millaisina ohjaustöinä haastateltava koki *Do You Hear the People Sing* ja *At the End of the Day* -esitykset. Viimeisenä kysyin (Kysymys 8) miten haastateltu haluaisi jatkossa kehittää ooppera ensemble -työskentelyä.

### 6.3.1 Ohjaaja

Holmqvistin (2017) mukaan ohjaaja vastaa viime kädessä siitä, että teoksen tarina tulee kerrottua yleisölle. Tarinan pitäisi kiinnostaa ja puhutella tämän päivän katsojia, vaikka libretto tai teksti olisi monta sataa vuotta vanha. Jokaisesta produktiosta olisi kyettävä kertomaan parilla lauseella sen olennainen sisältö. Jotta tämä olisi mahdollista, tulee ohjaajan valita aluksi teoksen näkökulma. Valinta voi tapahtua yhteistyössä tuottajan, kirjoittajan tai teatterijohtajan kanssa, mutta lopullisesta päätöksestä vastaa viimekädessä ohjaaja. Ohjaajan tulee myös päättää, sijoitetaanko teoksen tarina sen alkuperäiseen miljööseen. (Holmqvist 2017.)

Kun teoksen näkökulma on valittu, on Holmqvistin (2017) mukaan ohjaajan tehtävä välittää se koko muulle työryhmälle. Ohjaaja tekee tiivistä yhteistyötä lavastajan, puvustajan, valosuunnittelijan, koreografin ja kapellimestarin kanssa, jotta teoksen lopputulos olisi yhtenäinen. Tämän lisäksi ohjaaja tekee työn suunnittelua ja aikatauluttamista sekä huolehtii siitä, että laaditussa aikataulussa pysytään. (Holmqvist 2017.)

Holmqvist (2017) kuvaa näyttelijöiden ohjaamista herkkänä, pitkänä, prosessiluontoisena yhteistyönä. Hän mainitsee ohjaajan tärkeimpänä ominaisuutena kyvyn asettaa näyttelijöille oikeita kysymyksiä. Tämä johdattaa näyttelijät luovaan tilaan, jossa heidän on mahdollista sytyä. Holmqvist on näyttelijänä kokenut harjoituksista tulevan ilman ohjaajaa helposti turhan varovaisia, epävarmoja ja ylikohtelijoita. Tällöin ryhmän työskentely ei etene. Ohjaaja mahdollistaa näyttelijöiden kehittymisen roolihahmoa luotaessa ja lavalla toimittaessa. Ohjaajan ja näyttelijän välinen luottamus mahdollistaa näyttelijän vapautumisen. Tällöin näyttelijä voi luottaa siihen, että ohjaaja ohjaa häntä, mikäli kohtaaminen ei toimi tai sen onnistuessa innostuu ja esittää ehdotuksia jotka ruokkivat näyttelijän luovuutta. Holmqvistin mukaan ohjaaja toimii ohjausprosessissa näyttelijälle omat mielipiteet ja tahdon omaavana peilinä. (Holmqvist 2017.)

### 6.3.2 Musiikkiteatterin ohjaaminen

Kysymyksessä 4 ja 5 kysyin, miten oopperaohjaus eroaa teatteriohjauksesta. Yksi oopperaohjauksen ja teatteriohjauksen konkreettisimmista eroista on Holmqvistin (2017) mielestä se,

miten pitkissä pätkissä oopperakohtauksia käydään. Teatterissa kohtaukset pilkotaan tilanteisiin, joiden sisälläkin on vielä mahdollista käsitellä jotain osa-aluetta ennen teoksessa etenemistä. Oopperaa tehdessä käytävät kohtaukset ovat musiikista johtuen varsin pitkiä ja vaikeita keskeyttää. Haastetta oopperan ohjaamiseen tuovat Holmqvistin mukaan myös laulut, joita laulajat ovat sekä harjoitelleet kohtauksista erillisinä satoja kertoja, että kuulleet muiden laulajien esittäminä. Musiikin sisältämät toistot ja teemat tekevät yllättävyyden haasteelliseksi ja vaikuttavat siihen miten näyttelijät liikkuva, synnyttävät impulsseja ja reagoivat toisiinsa. Ohjaajalle ja näyttelijälle on vaativa tehtävä tuoda tilanteeseen tuore, uusi näkökulma. (Holmqvist 2017.)

### **6.3.3 Laulunopiskelijoiden ohjaaminen**

Laulajia ohjattaessa ohjaajan pitää tiedostaa laulajilla olevan suuri tehtävä näyttelemisen lisäksi. Ohjaajalta vaaditaan malttia pysähtyä ja karsia ideoita laulullisesti haastavia kohtia työstettäessä. Tämä on myös yleisön kannalta katsottuna kerronallisesti järkevää, sillä ei ole viisasta tuoda lisää tekemistä kohtaukseen, joka jo valmiiksi sisältää paljon musiikista tulevaa informaatiota. (Holmqvist 2017.)

Toisaalta olen sitä mieltä että laulajia pitää haastaa tekemään enemmän. Ei tyytyä siihen että tätä on aina tehty näin. Kaikkea voi kokeilla näyttämöllä, kaikkea ei tarvi loppukädessä valita esitykseen. (Holmqvist 2017.)

Laulunopiskelijoita ohjattaessa Holmqvist (2017) sisällyttää ohjaamiseensa opetusta. Opetuksessaan hän jakaa opiskelijoille tietoa näyttelemisen olennaisista perusasioista. Vaikka ohjattu teos toteutetaan opiskelijoiden kanssa, pyrkii Holmqvist vaatimaan teokselle samaa laatua ja tasoa kuin missä tahansa produktiossa. Kun opiskelijat työskentelevät äärirajoillaan, tapahtuu myös kehitystä. (Holmqvist 2017.)

### **6.3.4 Centria–Novia ooppera ensemble**

Holmqvist (2017), kuten laulunopiskelijatkin, koki Centria–Novia ooppera ensemble -kurssilla tehdyt improvisaatiosessiot antoisina, hauskoina ja keskustelua herättävinä. Osa kursseille

osallistuneista laulunopiskelijoista oli mukana vuonna 2017 hänen ohjaamassaan oopperassa *Taikaahuilu*, jonka harjoituksissa kursseilta saadut opit ja kokemukset näkyivät Holmqvistin mukaan selkeästi. Hän huomioi opiskelijoiden kytteen vastaanottamaan ja synnyttämään impulsseja, sekä reagoimaan oikeisiin asioihin. Lisäksi opiskelijat osasivat sekä laulaa, että olla vuorovaikutuksessa kanssänäyttelijöiden ja ympäristön kanssa. Tuolloin laulunopiskelijat olivat läsnä, eivätkä keskittyneet analysoimaan ja arvioimaan omaa toimintaansa liiaksi. Centria–Novia ooppera ensemble -kurssien Holmqvist koki olleen sekä lopputuloksestaan, että työprosessiltaan mukavia. (Holmqvist 2017.)

Ohjaustöinä yllämainitut produktiot olivat aivan hulluja. Se että kolmessa päivässä laitetaan kasaan 25 pitkästä laulua ja asemoinnin niihin ja tarinan joka vie läpi esityksen ei pitäis käytännössä olla mahdollista. Se onnistui koska kaikki lähtivät mukaan luovalla asenteella. (Holmqvist 2017.)

Holmqvist (2017) ehdottaa, että laulunopiskelijat voisivat hyötyä projektista, jossa he eivät laulaisi ollenkaan. Mielestäni ajatus on hyvä ja tarjoaisi opiskelijoille mahdollisuuden keskittyä pelkästään näyttelemiseen, puhetekniikkaan ja lavatyöskentelyyn. Tällainen produktio voisi antaa laulunopiskelijoille erilaisen näkökulman tulevaisuuden ooppera- ja musikaaliprojekteihin.

## 7 POHDINTA

Opinnäytetyössäni tutkin laulunopiskelijoiden kokemuksia lavatyöskentelystä ohjatuissa produktioissa. Tutkimuksen tarkoituksena oli syventää omaa teoreettista tietämystäni pedagogina laulajan lavatyöskentelystä ja ohjaajan roolista musiikkiteatterissa. Tutkimuksen tavoitteena oli selvittää, millä lavatyöskentelyn osa-alueilla laulunopiskelijat tarvitsevat laulunopettajan ohjausta, sekä miten minä pedagogina kykenen parhaiten valmistamaan oppilaitani lavatyöskentelyyn ohjatuissa produktioissa. Tutkimuksella pyrittiin tarjoamaan keinoja laulunopiskelijoiden lavatyöskentelyn opettamiseen ja kehittämiseen. Kyseessä oli laadullinen tapaustutkimus. Tapaustutkimuksessani tutkin Centria–Novia ooppera ensimblen lukuvuosien 2014–2015 ja 2015–2016 laulunopiskelijoiden kokemuksia. Aineistonkeruumenetelminä käytin laulunopiskelijoille sähköisiä kyselyjä ja ohjaajalle sähköpostihaastattelua. Pohdinnassani tarkastelen työni tuloksia tutkijana, pedagogina ja esiintyvänä taiteilijana.

Laulunopiskelijoiden kokemuksista nousi esille monia pedagogisia osa-alueita, joilla opiskelijat toivoivat saavansa lisää ohjausta. Yksi näistä on lavatyöskentelyn ja äänenkäytön yhdistäminen. Vaikka joudun vielä itsekkin työstämään laulutekniikkaani lavalla liikkuessa, näen näiden osa-alueiden yhdistämisen avaimena ilmaisun ja laulajan sisäisen tahdon. Kun laulaja todella uskoo sanomaansa poistuvat monet laulutekniset ongelmat. Uskon laulajan lavatyöskentelyn helpottuvan hyvän perustekniikan ja kehonhallinnan kehityksen myötä.

Tutkimusanalyyseja tehdessäni huomasin laulunopiskelijoiden itsenäisen harjoittelun nousevan esille kehityskohteena useaan otteeseen. Mielessäni herää kysymys, saavatko laulunopiskelijat opinnoissaan tarpeeksi ohjeistusta itsenäiseen harjoitteluun. Laulu on siinä mielessä harvinainen instrumentti, että monet aloittavat sen opiskelun huomattavasti muita instrumentteja myöhemmin. Tällöin kotona harjoittelemisen ohjeistaminen saattaa unohtua opettajalta tyystin. Jos oppilas ei tiedä, kuinka itsenäinen harjoittelu tapahtuu tehokkaasti, saattaa harjoittelun tulos jäädä tehottomaksi suhteessa siihen käytettyihin harjoitustunteihin.

Ryhmäkoot eivät aina ole opettajien ja kurssin ohjaajien päätettävissä, mutta siihen miten suuryhmän tai pienryhmän opetus aikataulutetaan opettaja voi vaikuttaa. Opinnäytetyöstäni opin, että erityisesti suuryhmän kanssa on tärkeää kurssin alussa sopia ryhmälle yhteiset

pelisäännöt, joita kaikki kurssilaiset ja opettajat pyrkivät noudattamaan. Tällaisia sääntöjä voivat olla esimerkiksi tunneille ajoissa saapuminen, poissaoloista ilmoittaminen ja itsenäisen harjoittelun ohjeistaminen. Kun opiskelijat tietävät, missä kunnossa kappaleiden tulee ryhmätunnille tullessa olla, säästyy kaikkien opiskelijoiden harjoitusaikaa. (Nieminen 1998, 62.) Kurssin alussa on mielestäni aina myös hyvä kerrata ryhmälle kurssin tarkoitus ja mitä se pitää sisällään.

Tärkeänä osa-alueena kyselyistä ja haastattelusta nousi esille toistuvasti vuorovaikutus ja sen merkitys laulajan lavatyöskentelyssä. Opiskelijat kokivat vuorovaikutuksen hyvin tärkeänä heidän lavatyöskentelylleen. Ennen opinnäytetyötäni vaikuttumisen ja vaikuttamisen käsitteet olivat minulle vieraita. Vuorovaikutuksen, läsnäolon ja improvisaation yhteys oli myös jäänyt minulta aikaisemmin huomaamatta, joten näiden osa-alueiden yhteen nivoutuminen on mielestäni ehdottomasti yksi itselleni tärkeimmistä opinnäytetyöni pedagogisista havainnoista. Erityisesti vaikuttumisen käsitettä aion siirtää oppilailleni, sillä vuorovaikutusta hakiessa koen ihmisten helposti keskittyvän enemmän vaikuttamiseen, kuin vaikuttumiseen.

Oli mielestäni todella ilahduttavaa huomata, kuinka suurin osa laulunopiskelijoista oli kokenut ohjaajan läsnäolon kursseilla positiivisena, opiskelijoiden työskentelyä kehittäväksi tekijäksi. Ohjaajan koettiin rohkaisevan opiskelijoita ja luoneen turvallisen, ilmaisua vapauttavan työskentelyilmapiirin. Haastatteluni perusteella tämä oli ohjaajan tarkoitus. Tutkimustuloksien pohjalta voin todeta hyvän ohjaajan selkeyttävän laulunopiskelijoiden lavatyöskentelyä. Ohjaajan näkemys pakottaa laulajan pois mukavuusalueelta, lähestymään kohtausta tai roolihahmoa eri näkökulmasta. Vaikka aluksi opiskelijalla voi olla vaikeuksia hyväksyä ohjaajan näkemystä, on tämä mielestäni todella tärkeä osa laulunopiskelijan ammatillista kehitystä. Ongelmia syntyy, jos laulaja ei kykene sisäistämään ohjaajan näkemystä vaan taistelee tätä vastaan. Ehdotuksia ohjaajalle voi ja tulee toki esittää, mutta muutaman kerran olen todennut vastaavan kieltoreaktion seurauksena teoksella olevan yhden ohjaajan sijasta pian kaksikymmentä ohjaajaa. Tällöin yhtenäistä näkemystä teoksesta on mahdotonta saavuttaa ja työskentelyprosessista tulee varsin kaoottinen. Olisi mielestäni hyvä, että laulunopiskelijat oppisivat jo opiskeluvaiheessa työskentelemään ohjaajan kanssa, omaa persoonaansa tukahduttamatta. Ohjaajan palautteen hyväksymistä ja sisäistämistä helpottaisi varmasti ohjaajan roolin avaaminen opiskelijoille.



Ohjaajan ja laulunopiskelijoiden vastauksista haluaisin vielä nostaa esille improvisaation merkityksen ooppera ensemble -kurssilla. Sen lisäksi, että laulajat kehittyivät ja rohkaistuivat näyttelemään improvisaatio harjoitusten myötä, toimi improvisaatio ooppera ensemble -ryhmien ryhmäytämisen välineenä. Improvisaatio harjoituksia voitaisi hyödyntää muussakin ryhmäopetuksessa turvallisen ja oppimista tukevan opiskeluilmapiirin luomiseksi. Vastaavaan improvisaatioharjoituksien käyttöön en ole törmännyt juuri muilla kursseilla, enkä ooppera- tai musikaalimaailmassa. Uskon tämän johtuvan pääasiassa jo aiemmin mainitsemistani tiukoista harjoitusaikatauluista, jotka eivät suo tällaiselle toiminnalle mahdollisuutta. Kokemukseni pohjalta uskoisin, että ooppera- ja musikaaliproduktiot kuitenkin hyötyisivät vastaavasta toiminnasta, sillä esimerkiksi hyvin ryhmäytetty kuoro toimii lavalla kokemusteni mukaan ryhmäytymätöntä kuoroa huomattavasti yhtenäisemmin.

Laulunopiskelijoiden vastauksista ei noussut esille sanaa ”esiintymisjännitys” sellaisenaan. Vastauksista löytyi tästä huolimatta useita viittauksia esiintymisjännitykseen ja sen oireisiin. Esiintymisjännityksen merkitystä laulajan läsnäoloon ja vuorovaikutukseen ei tulisi siksi mielestäni unohtaa. Ooppera ensemble -kurssien opiskelijat mainitsivat useaan otteeseen ohjaajan onnistuneen luomaan turvallisen ja virheet sallivan ilmapiirin harjoituksiin ja esityksiin. Ohjaajan läsnäolon mainittiin myös lisänneen turvallisuuden tunnetta lavalla ollessa, mikä osaltaan helpottaa liiallista esiintymisjännitystä.

Kyselyihin vastanneiden laulunopiskelijoiden aikaisemmalla lavatyöskentelykokemuksella oli vastauksien perusteella merkitystä laulunopiskelijoiden kokemuksiin ooppera ensemble -kurssista. Kaikki laulunopiskelijat nauttivat lavatyöskentelystä, mutta vähemmän lavakokemusta omaavat opiskelijat kokivat lavatyöskentelyn muita opiskelijoita haastavampana. Uskon tässä kohtaa opettajan pystyvän parhaiten vaikuttamaan lavatyöskentelyn haastavuuteen kappalevalinnoilla.

Aineistonkeruumenetelmät, joita käytin, eivät mielestäni olleet työni kannalta parhaat mahdolliset. Vaikka nimettömänä toteutetut kyselyt tarjosivatkin vastaajille anonyymiuden, oli vastauksien analysointi tällöin varsin hankalaa. Anonyymius teki tarkentavien kysymysten esittämisen vastaajille mahdottomaksi. Oli mielenkiintoista huomata, miten kahden samaa aihepiiriä käsittelevän kyselyn vastaajien tapa vastata muuttui kyselyn muotoilun mukaisesti. Siinä missä ensimmäinen kysely oli varsin avoin ja johti varsin kertoviin, omakohtaisiin vastauksiin,

johdattelivat toisen kyselyn tarkemmat kysymykset vähemmän henkilökohtaiseen listojen laatimiseen. Listamaisten ja lyhyiden vastausten muuntaminen narratiiviseen muotoon oli haastavaa. Ohjaajan sähköpostihaastattelun toimi mielestäni sähköisiä kyselyitä paremmin, eikä siinä ilmennyt samanlaisia ongelmia. Haastattelua oli myös kyselyitä helpompi analysoida. Tapaustutkimus puolestaan oli oman oppimiseni kannalta hyvä vaihtoehto, sillä monien tutkimusmenetelmien käyttö oli varsin kehittävää. Monimenetelmällisyys auttoi minua käsittelemään ja sisäistämään tietoa laaja-alaisesti ja syvällisesti.

Pedagogina uskon parhaiten valmistavani oppilaita ohjattuun lavatyöskentelyyn tarjoamalla heille vahvan perustuksen laulu- ja hengitystekniikan osalta. Vapaan ilmaisun harjoittelu ja erilaisten näkökulmien hakeminen kappaleisiin helpottavat lavalla toimimista ja ohjaajan kanssa työskentelyä. Tärkeää on saada opiskelija luottamaan ääneensä ja osaamiseensa. Aion varmasti tutustua vielä paremmin työstä esille nousseeseen puhetekniikkaan, joka omissa opinnoissani on jäänyt varsin toissijaiseksi. Jos laulunopiskelijat osallistuvat ryhmätunneille tai laulavat muiden opiskelijoiden kanssa duettoja tai ensemblekappaleita, ovat improvisaatio harjoitukset ja vuorovaikutuksen harjoittelu hyviä keinoja ryhmähengen luomiseen.

Omasta mielestäni opin tästä opinnäytetyöstä paljon sekä laulunopettamiseen, lavatyöskentelyyn, että tutkimuksen tekoon liittyen. Aion ehdottomasti tukia lisää laulajan lavatyöskentelyn osa-alueita ja syventää entisestään tietämystäni laulunopiskelijoiden lavatyöskentelyn haasteista. Opinnäytetyö tarjosi minulle mahdollisuuden tutustua tutkimustyöhön käytännössä, joskin monin paikoin kantapään kautta. Olen oppinut tutkimustyön eri vaiheista paljon prosessin edetessä ja haluan jatkossa ehdottomasti perehtyä lisää eri tutkimustyön osa-alueisiin. Koen omaavani huomattavasti paremman lavatyöskentelyn teoreettisen tietopohjan, kuin työtä aloittaessani. Uskon pystyväni nyt paremmin valmistamaan laulunopiskelijoita lavatyöskentelyyn sekä itsenäisesti, että ohjaajan kanssa. Opinnäytetyö kehitti omaa osaamistani, pedagogisen tietämykseni lisäksi, esiintyvänä taiteilijana, sillä pystyn ymmärtämään ohjaajan työtä sekä laulajan että ohjaajan näkökulmasta aiempaa laajemmin.

## LÄHTEET

Aaltola, J. & Valli, R. 2007. Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2. 2. korjattu ja täydennetty painos. Juva: WS Bookwell.

Alanen A. Elokuva ja psyyke 4: näyttelijän paradoksi. Minerva Kustannus Oy: Printon.

At the End of the Day -konserttitallenne. 28.4.2016. Ohjaus: Mats Holmqvist.

Balme, Christoffer B. 2012. Johdatus teatteriin (suomentanut Pirkko Koski). Seitsemäs painos. Helsinki: Like.

Chekhov, M. 2003. To the Actor: on the technique of acting. 3. painos. Great Britain: Routledge.

Diderot, D. 1987. Näyttelijän paradoksi (suomentanut Marjatta Ecaré). Alkuperäisteos: Paradoxe sur le comédien, 1890. Valtion painatuskeskus: Helsinki.

Do You Hear the People Sing -konserttitallenne. 29.4.2015. Ohjaus: Mats Holmqvist.

Gardyne, J. 2004. Producing Musicals: a Practical Guide. Great Britain, Biddles, King's Lynn: The Crowood Press Ltd.

Grönfors, M. & Vilkkä, H. 2011. Laadullisen tutkimuksen kenttätömenetelmät. E-kirja. SoFia-Sosiologi-Filosofiapu Vilkkä, Hämeenlinna.

Holmqvist, Mats. 2017. Henkilökohtainen tiedonanto, sähköpostihaastattelu. 14.5.2017

Immonen, H. 2010. Kyselytutkimus tietojenkäsittelyn alumneille. Tietojenkäsittelyn opinnäyte-työ. Tampereen Ammattikorkeakoulu. Saatavissa: [http://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/21126/Immonen\\_Heidi.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/21126/Immonen_Heidi.pdf?sequence=1&isAllowed=y) Viitattu 01.01.2018

Kakkori L. & Huttunen R. 2011. Fenomenologia, hermeneutiikka ja fenomenografinen tutkimus. Turun yliopisto. Saatavissa: <http://users.utu.fi/rakahu/fenomenografia2011.pdf> Viitattu 29.1.2018

Kantola, K. 2015. Laulajien kysely 1: Centria-Novia ooppera ensemble -kurssin 2014-2015 lukuvuoden opiskelijoille. Sähköinen kysely.

Kantola, K. 2017. Laulajien kysely 2: Centria-Novia ooppera ensemble -kurssin 2015-2016 lukuvuoden opiskelijoille. Sähköinen kysely.

Kasslin-Pottier, H. 2012. Näyttämöllä työyhteisö: teatterin keinot kehittämistyössä. Kopijyvä Oy.

Koponen, P. 2004. Improkirja: Mitä yhteistä on filosofialla, pullopersesijalla ja vapaalla pudotuksella? Otavan kirjapaino Oy, Keuruu: Like.

Kuoppala, A. 1998. Sähköpostihaastattelu aineistonkeruumenetelmänä: Tapaustutkimus sak-salaisten ja japanilaisten harjoittelijoiden sähköpostihaastattelusta. Yhteisöviestinnän pro-gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Saatavissa: <http://urn.fi/URN:NBN:fi:juu-1998777239> Viitattu 29.12.2017

Lamberg, I. 2011. Korrepetiittori: Oopperan hiljainen moniosaaja. Musiikin opinnäytetyö. Metropolia Ammattikorkeakoulu. Saatavissa: [http://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/38042/korrepetiittori\\_oopperan\\_hiljainen\\_moniosaaja\\_lamberg\\_ilona.pdf?sequence=1](http://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/38042/korrepetiittori_oopperan_hiljainen_moniosaaja_lamberg_ilona.pdf?sequence=1) Viitattu 24.05.2017

Mamet, David. 2010. Teatteri (suomentanut Kimmo Pietiläinen). Hakapaino Oy, Helsinki: Terra Cognita Oy.

Nieminen, R. 1998. Ryhmän luovuus ja kehitysehdot. Gaudeamus Oy. E-kirja.

Niinimäki, H. 2014. Läsnaoleva laulaja. Musiikin opinnäytetyö. Karelia-ammattikorkeakoulu. Saatavissa: [http://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/70559/Niinimaki\\_Heidi.pdf?sequence=1](http://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/70559/Niinimaki_Heidi.pdf?sequence=1) Viitattu 22.05.2017

Paavilainen, L-M. 2012. Yhteinen syke: Kohti ensembleteatteria ohjaajan näkökulmasta. Esittävän taiteen opinnäytetyö. Centria-ammattikorkeakoulu. Saatavissa:

[https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/49534/paavilainen\\_liina-maija.pdf?sequence=1](https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/49534/paavilainen_liina-maija.pdf?sequence=1) Viitattu 25.05.2017

Rissanen, R-M. 2013. Lauluympyrästä lavalle: Irina Milanin opetusmetodi teatterilaulajien koulutuksessa. Musiikin opinnäytetyö. Tampereen ammattikorkeakoulu. Saatavissa:

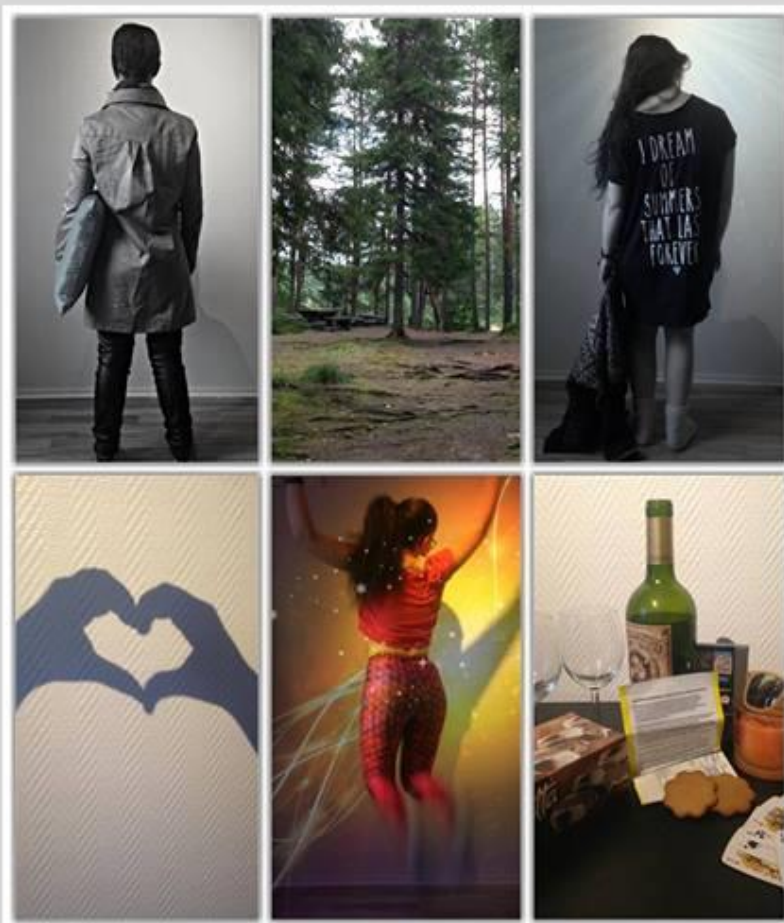
[http://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/56357/Rissanen\\_Ruut.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/56357/Rissanen_Ruut.pdf?sequence=1&isAllowed=y) Viitattu 20.05.2017

Verkkosivut: (The Metropolitan Opera: Operatic Ensembles. 2017.) Saatavissa:

<https://www.metopera.org/Discover/Education/MOoD-Classroom-Activities/Operatic-Ensembles/> Viitattu 07.01.2018

# *At the End of the Day*

Ooppera- ja Musikaalikonsertti/Opera- och Musikalkonsert



Konservatorion iso sali, Kokkola

Torstai 28.4.2016

Klo 19:00

Schaumann hall, Jakobstad

Fredag 29.4.2016

Klo 19:00

Musiikin harjoittaminen ja ohjaus/musikalisk instudering samt regi:

Sören Lillkung, Annika Mylläri, Karita Jungar, Masse Holmqvist

Säestys/ackompanjemang:

Juho Alakärppä





**Schaumann hall 28.4. Klo 19, Jakobstad**  
**Konservatorion iso sali 29.4. klo 19, Kokkola**

musiikin harjoittaminen ja ohjaus/musikalisk instudering samt regi

**Sören Lillkung & Masse Holmquist**

Säestys/ackompanjemang

**Kaarina Nisonen**

